OSSERVAZIONI

SUL VOLUME INTITOLATO

DEL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

OSSERVAZIONI

SUL VOLUME INTITOLATO

DEL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

LIBRI QUATTRO

DI GIUSEPPE BOSSI PITTORE

SCRITTE

Per lume de' Giovani studiosi del Disegno, e della Pittura

DAL

CONTE SENATORE CARLO VERRI

COMMENDATORE DELLA CORONA DI FERRO, SOCIO DELL' ACCADEMIA CLEMENTINA DI BOLOGNA, DE' GEORGOFILI DI FIRENZE, DI BRESCIA, DI MANTOVA ec.

MILANO

FEBBRAJO MDCCCXII

DAI TORCHJ DI GIOVANNI PIROTTA

VENDESI DA GIUS. MASPERO LIBRAJO

Utere doctorum monitis, nec sperne superbus
Discere quæ de te fuerit Sententia Vulgi.

Alph. Dufresnoy, De Arte Graphica.

INTRODUZIONE.

Avendo io determinato di scrivere alcune osservazioni sul volume intitolato *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri quattro di Giuseppe Bossi Pittore* debbo primieramente dichiarare non essere intenzion mia l'erigermi in maestro, ma solo il tentare di porgere qualche mezzo per chiarire le idee sul modo di studiare l'arte, e per facilitare a' Giovani i mezzi di apprenderla. Al che mi spinge quel naturale desiderio de' non cattivi di giovare alla studiosa Gioventù, non che l'inclinazione alle arti del disegno e della pittura; e dirò anche certa tal quale lusinga che gli assidui studj e la pratica per dieci interi anni nella più florida mia passata età esercitata non siano per riuscire inutili affatto ad indicare una assai meno incerta e tenebrosa via di quella che io stesso dalla generale pratica guidato ho sventuratamente corsa.

A questo lodevole fine avrebbero forse meno incongruamente corrisposto le idee mie, allorchè tutto immerso nello studio dell'arte era più vivace il sentimento, e più pronta la

memoria. Ora sono molti anni che per certe particolari circostanze abbandonati affatto quegli studj, di molto diminuita la sensibilità, e l'inclinazione, più io non pensava a cose di pittura. Quando le varie opinioni sparsesi fra' cittadini sul merito, e sulle vicende del Cenacolo da Leonardo dipinto nel Convento delle Grazie, le questioni sulle antiche copie, i discorsi nelle società, il merito del celebre originale, e finalmente il dipinto del sig. Cav. Bossi mi hanno determinato alla lettura del suo Volume recentemente reso pubblico colle stampe. Il leggere, ed il risvegliarsi in me il passato genio, e le sopite idee andarono così del pari, che non so trattenermi dal prendere la penna, e dallo scrivere i miei pensieri. Intorno a' quali prevengo il mio lettore che passerò sotto silenzio tutto, o quasi tutto ciò che non abbia relazione diretta all' arte, e che dividendo gli intellettuali da' pratici precetti, poco dirò di quelli, e quanto più posso di questi. Sanno i Giovani, e gli Artisti con quanta facilità, e da quanti eccellenti scrittori possono apprender quelle massime che riguardano la parte mentale, delle quali la sola poetica di Orazio fornisce grande tesoro anche ai Pittori;

ma ben sanno quanto scarse siano le vie di facilitare la pratica, malgrado i trattati scritti dai Greci, e dai maestri moderni dopo il risorgimento. Imperocchè la massima parte si è perduta di quegli scritti, e ciò che rimane è poco noto, ed assai meno studiato. E pare anzi che quasi si voglia da que' mezzi pratici deviare senza de' quali l'arte rimane poi meschina, ed incerta. Con queste mire io mi accingo a scrivere, e col fare quelle osservazioni che giudicherò più convenienti allo scopo mio, seguendo la traccia delle materie quali sono nel Volume disposte, m' industrierò insinuare alcune massime forse non affatto spiacevoli, nè del tutto inutili.

Osservazioni all' Introduzione.

Il Cenacolo del sig. Cavaliere Giuseppe Bossi pubblicato colle stampe, sul quale intraprendo a scrivere, ha la sua origine in quello ch' egli ha dipinto, onde credo conveniente cosa il ragionare sulla qualità di questo prima d' innoltrarmi a dire di quello. Nè penso io già di voler trattare sul merito dell' opera, non essendo questo lo scopo mio, ma soltanto di volgere la mente del lettore a stabilire se quel

dipinto rappresenti una vera copia, o piuttosto una imitazione o ricomposizione dell' originale, al quale intento darò principio da quanto il sig. Cavaliere ne scrive nell' introduzione col seguente suo testo: *Per una naturale conseguenza, e specialmente ad oggetto d' avvicinarmi per quanto mi è stato possibile alla mente dell' autore nelle parti, che ora sono perdute affatto, ho dovuto stendere le mie indagini sulle di lui opinioni intorno varj rami dell' arte, sempre in tutto servendomi dell' autorità o de' suoi scritti, o delle sue opere di disegno. Per tal modo questa descrizione, oltre il dare un' idea più ampia del dipinto del Vinci a coloro, che non lo conoscessero, ed oltre qualche notizia che potrà somministrare alla storia dell' arte renderà manifeste le fonti alle quali io attinsi per direi quasi* RICOMPORRE *anzichè* COPIARE *questo lume della pittura, talchè se altri avrà un' occasione pari alla mia, potrà le sue aggiungendo alle mie fatiche,* PORTARE SEMPRE PIU' VERSO LA PERFEZIONE LA RESTITUZIONE DI SÌ DEGNO ORIGINALE. Questo importante passo, che può sembrare poco fertile di conseguenze, e poco suscettibile di osservazioni a chi non conosce l' arte, ben diverso sem-

brerà agli Artefici, ed a quelli tutti che hanno vera cognizione delle cose della pittura: e primieramente per dare qualche cenno che ciò possa persuadere, giacchè lo sviluppo di tutto il passo riportato darebbe materia per molti foglj, uopo è riflettere che cosa debba rappresentare la copia di un dipinto, e che cosa richiedasi per costituire una vera copia.

Quel pittore che trasportati in tela, o in tavola i dintorni di un quadro tutte ponendo a luogo le figure, e le parti che lo compongono, di sua maniera poi le dipingesse, non potrebbe certamente essere considerato vero copista del dipinto. Imperciocchè nelle copie per quanto è possibile oltre alla disposizione, ed alla collocazione delle figure deve imitarsi la maniera dell'originale, il tocco del pennello, le tinte, la morbidezza, il finito, l'armonia, il lume, le ombre, la dilicata espressione nelle piccole ma difficili differenze, e quelle parti tutte, che appartengono, non all'invenzione ed alla composizione, ma bensì anche all'esecuzione. Premessa questa semplice idea, facile cosa sarà il persuadersi quanto a ragione il sig. Cav. Bossi siasi espresso con quella osservabile sua frase avere egli fatte molte ricerche, e studj per *ricomporre* anzi

che *copiare questo lume della pittura.* In fatti ad imitare quella sorprendente finezza di esecuzione che nel dipinto di Leonardo sappiamo avere destata l'ammirazione di tanti sommi artefici, sebbene l'abbiano osservata già in molta parte offuscata, non possono certamente bastare le *molte indagini sulle opinioni* dell' artista, nè su l'autorità *de' suoi scritti*, nè su quella *delle sue opere* di disegno.

Tali ricerche, e tali studj non potranno giammai rappresentare il modo di dipingere, e la pratica esecuzione dell' originale; e questa è quella che si compiange perduta, e che pur si vorrebbe imitata, rimanendo tuttora nelle stampe, e nelle antiche copie quanto basta per rappresentare la composizione dell' opera. Oh se bastasse leggere i precetti di Leonardo, ed osservare qualche suo quadro e disegno per dare poi in una bella copia una idea adequata della morbidezza, della grazia, dell' espressione, del colorito, dell' armonia, del lume, delle ombre, che si ammiravano nel suo capo d' opera, quanto facilmente da principj teorici si ascenderebbe al sublime grado della pratica! E quanto facile cosa sarebbe la soluzione di quel problema che parrà impossibile a qualunque pittore, quello

cioè di fare una copia di un originale che non esista. Dal che può anche osservarsi che se il sig. Cav. Bossi ha saviamente sostituita la parola *ricomporre* alla parola *copiare*, molto più dovrà considerarsi come tutto parto del suo ingegno ciò che ha rapporto all' esecuzione, non solo per il modo del dipingere, ma per l' eleganza altresì, precisione, e finezza de' dintorni ora nell' originale perduti, e ne' quali tanto era maraviglioso il Vinci. Da tutto questo, e dal molto più che potrebbe dirsi potrà ognuno persuadersi, che essendo il dipinto dal Vinci quasi distrutto, non è certamente possibile per quante fatiche e studj si aggiunghino a quelli del sig. Cavaliere *il portare sempre più verso la perfezione la restituzione di sì degno originale.* Giova il ripetere non potersi copiare un dipinto se il dipinto non esiste; la prima qualità che si brama in una copia essendo quella di rendere nota la maniera e la pratica esecuzione dall' autore posta nell' opera, nè potendosi quella conoscere se questa è perita, locchè dagli artefici sarà facilmente compreso.

Passa in seguito l' Autore ad accennare essersi da lui diviso il volume in quattro libri, per non isforzare *alla lettura*, *ai più*

tediosa, *di tutto lo scritto onde avere sott' occhio ciò che ciascheduno preferisce a norma de' proprj studj.* Nel primo libro dà *ragguaglio* degli *autori*, *che scrissero del Cenacolo;* il secondo ne contiene la *descrizione;* nel terzo si ragiona delle copie, e nel quarto, dice l' Autore, *tratterò alcuni argomenti che a questa dipintura* (cioè al Cenacolo) *possano aver relazione*, *o direttamente o rispetto all' autore.* Ciò basti sulla introduzione, giacchè, lodando lo stile, i talenti, e l'erudizione sparsa in tutto il volume, in conformità del saggio principio di allontanare la noja, principio per il quale ha il sig. Cavaliere divisa la materia in quattro separati libri, io pure non mi estenderò che su quelle sole parti le quali o concernono l'arte, o indirettamente vi appartengano, o possono essere oggetto di ricerche, e di dubbj sulle massime generali.

Dalla introduzione passa il sig. Cav. Bossi ad un compendio della vita di Leonardo, sulla quale non sembrami dover fare alcuna osservazione seguendo il principio che mi sono proposto.

Osservazioni al Libro Primo.

L'amore dell' arte, ed il rispetto verso de' sommi ingegni che l' hanno coltivata inducono soventi volte gli animi a tal quale venerazione, direi quasi religiosa, che rende loro pregievoli, e care le più minute cose, che in qualche modo gli appartengono. E questo cred' io sia il solo motivo, spinto dal quale il sig. Cav. Bossi è stato indotto a stendere il primo libro, col quale riportando sessanta e più autori, che del Cenacolo in qualche modo hanno scritto, ed il tutto in sessanta pagine con ricercate erudizioni ornando, e con questioni subalterne ampliando, forma non meno che la quarta intera parte del suo volume.

Infatti fra li citati autori molti ve ne sono che non professando l' arte, o non ne avendo sufficienti notizie hanno bensì fatta menzione del Cenacolo, ma di passaggio incidentemente, e nulla dicendo degno dell' attenzione degli Artisti. E se il sig. Cav. Bossi non fosse stato mosso da' sovraccennati principj avrebbe bastato sul merito di quella sublime opera il riferire tutto al più alcune poche testimonianze

di autori classici, quali sono quelle del Vasari, del Lomazzo, e di pochi altri che ne hanno con fondamento giudicato. E tanto maggiormente ciò sembrami bastasse, da che nelle citazioni, nelle notizie, e nelle erudizioni colle quali il sig. Cavaliere le ha arricchite, varie cose potrebbero eccitare de' dubbj su' principj critici dell' Autore, e sul modo da lui tenuto nel giudicare le cose controverse. Essendo però intenzion mia trascurando l' erudizione l' intrattenermi solo in ciò che appartiene all' artista, credo basteranno alcune poche osservazioni su di un solo autore di que' tanti che veggonsi citati, onde possa il lettore in qualche modo argomentare da questo qual sia la natura del primo libro. È questo Girolamo Gattico, sui detti del quale alla pagina 42 così discorre il sig. Cavaliere. Eccita egli il dubbio se i ritratti del Duca, e della Duchessa dipinti nella Crocifissione dal pittore Montorfano nel Refettorio del Convento delle Grazie dirimpetto al Cenacolo di Leonardo siano dipinti dal Montorfano, o da Leonardo. Su questo dubbio ecco come dichiari la sua opinione: *Io inclino*, dic' egli, *pertanto a credere, che Leonardo contro volere s' inducesse ad aggiungere all' opera del Montorfano i*

ritratti della famiglia Ducale; e che però o li facesse eseguire da qualche suo discepolo, o li trascurasse assai, perchè a giudicarne degli avanzi, che che se ne dica dal Vasari, e da altri, sono, a dir vero, opera assai mediocre. Queste poche parole potrebbero offrire materia di lungo scritto, e prescindendo dall' essere que' ritratti dal Vasari, che gli ha veduti non sulla fede altrui, ma sulla propria cognizione giudicati *divinamente dipinti;* Leonardo che fa eseguire da uno scolaro i ritratti Ducali, o che li trascura assai, è pensiero certamente poco conforme al carattere di chi li commise, a quello delle persone rappresentate, ed all'indole, e condizione di quel pittore. Ma tutto ciò ommesso a me fa molto senso, come dagli avanzi tuttora esistenti di que' due ritratti non abbia il sig. Cavaliere avuto animo, e siasi così modestamente contenuto di non proferire formale giudizio a qual mano debbano attribuirsi. Mi è ciò di grande meraviglia non solo per la tanta differenza che passa fra la maniera del Montorfano, e fra quella di Leonardo e della sua scuola; ma per ciò che il sig. Bossi saggiamente dice ove osserva, che qualunque piccolo tratto di Leonardo da se subito si manifesta agli occhi dell' intendente.

Sembrami poi anche singolar cosa che l'Autore poco dopo avere detto *io inclino pertanto a credere ec.*, poco dopo cioè d'avere esposta la sua opinione soggiunga poi: *Ma se le molte false asserzioni degli Scrittori de' fasti pittorici permettono qualche congettura a quelle contraria allorchè si trovi l' appoggio di buone ragioni, io oserei dire, che dal Montorfano stesso, non già dal Leonardo fossero eseguiti questi ritratti.*

Io non so come siano combinabili queste due opposte sentenze (quando non debbano ascriversi solo a poco esatto modo nell' espressioni), nè come dalle superstiti figure non possa giudicarsene l' Autore.

Non minore è la maraviglia che io provo nel leggere quanto il sig. Cavaliere adduce per rendere ragione dell' essere que' ritratti dipinti ad olio, mentre tutta la pittura della Crocifissione è a fresco. Ecco ciò che si legge nella istessa pagina che è al n.° 43: *Circa poi l' essere tali ritratti fatti ad olio, e non a fresco, come il resto, dico che il pittore fu costretto a questo genere, perchè è il solo che conceda quel tempo, e comodo, che dal dipingere a fresco non si può ottenere, e che è soprattutto necessario allorchè si debbono*

ritrarre principi e personaggi grandi, i quali per pochi istanti, e con molta loro noja, e con altrettanta angustia del pittore si prestano all' arte, dei cui effetti poi sono rare volte contenti. Questo passo, che detto da un pittore ecciterà sempre la maraviglia degli Artefici, potrebbe indurre in errore la gioventù che nell'arte s'incammina, e quei lettori tutti che non la conoscono, facendo loro credere che il pittore dipingendo a fresco dipinga dal vero, e non dagli studj sul vero già fatti, e diligentemente finiti. Nè posso immaginarmi come mai il sig. Cavaliere che professa l'arte abbia potuto addurre quell' argomento. Se il Montorfano avesse dovuto dipingere que' ritratti, avrebbe fatto ciò che tutti fanno, ed hanno fatto; disegnati, o dipinti cioè dall' originale in carta, in tela, o in tavola, e formati gli studj, li averebbe poi trasportati a fresco nell' opera. Tale è la pratica, e tale vuol essere per necessità. Come mai, oltre alla difficoltà dell' esecuzione, potrebbonsi dipingere a fresco dal vero i ritratti, anche per la difficile combinazione del lume? Come potrebbesi credere che il Duca e la Duchessa appunto per l' intolleranza dell' incomodo, volessero portarsi personalmente sul luogo, ed ivi

rimanere per tutto il tempo necessario al dipinto, quando con incomodo assai minore, con maggiore sicurezza dell' arte, e colla consueta pratica potevansi far delineare nella propria abitazione? Come potrassi supporre che nel noto Refettorio delle Grazie, convenientemente adagiatosi il pittore per dipingere, potesse poi nello stesso tempo vedere i suoi originali, le persone Ducali cioè, opportunamente illuminate? Se pertanto, come a tutti i pittori è noto, a fresco non si dipinge dal vero, il motivo dell' essere que' ritratti dipinti ad olio dal sig. Cav. Bossi addotto può servire di prova come alle volte l' amore della novità, ed il desiderio di definire sulle cose controverse possono far dimenticare anche a' professori dell' arte ciò che pur debbono sapere come primo principio; e come addivenga sovente che anche i più distinti ingegni si mostrino alle volte deboli ragionatori; rari essendo quelli che possono dirsi esattamente e sempre coerenti, e sodi.

Finalmente il giudizio del Vasari testimonio oculare, che caratterizza que' ritratti *divini*; l' essere essi dipinti ad olio, metodo sui muri praticato da Leonardo, mentre tutto il dipinto di quella Crocifissione è a fresco; qual-

che lineamento, che tuttora si scorge nella testa del fanciullo a mano destra; la probabilità che il Duca preferisse Leonardo al Montorfano; la testimonianza del Gattico che ne averà cavata la notizia o da' vecchj, o da carte, o dai ritratti medesimi, che ora sembrano totalmente ridipinti, potevano dare animo al sig. Cavaliere per supporli di Leonardo, deviando da quella esposta ambiguità, che non sembra priva di contraddizione, e fondata su molto ricercate ma poco persuadenti riflessioni.

Ma ciò basti sul primo libro, non essendovi in esso materia che concerna altre massime degne di considerazioni per l'arte, e che possino influire sulla condotta de' Giovani studiosi; e solo dirò che l'Autore intende d'aver provato, che da nessuno si è ancor fatto abbastanza grave argomento delle ingegnose osservazioni di que' Scrittori che erano degni di parlare del Cenacolo; che *Pino ne ha scritto ignorando l'arte*, e *Gallarati sapendone poco e male, il che è peggio. Che il Vasari, il Lomazzo, il Borromeo non ne parlarono, se non accessoriamente.* Indi soggiunge: *dal maggior numero degli altri non si possono raccogliere, che alcune notizie storiche, ma vi*

è sempre gran vuoto di ciò, che al progresso dell' arte può direttamente contribuire.

Poi prosiegue così: *Intanto dalla sopra esposta compilazione, che se è nojosa per chi la scorre, nol fu certamente meno per chi la stese, potrà il paziente lettore comprendere quanto in ogni tempo, e presso ogni nazione fosse tenuta in pregio l' opera di Leonardo.* Da questa dichiarazione dell' Autore può ognuno facilmente giudicare qual conto debba farsi di questa quarta parte del suo Volume.

Osservazioni al Secondo Libro.

Questo secondo libro non contiene se non una minuta descrizione dell' opera da Leonardo dipinta, sebbene formi egli pure quasi un' altra quarta parte di tutto il volume. L' ingegnoso Autore pertanto in esso descrive la figura rappresentante Cristo, e quelle degli Apostoli; e ritenuta la nomenclatura che ha ritrovata scritta in un' antica copia, si studia di confermarla con varj argomenti di erudizione, determinando fra le varie opinioni la persona di ciascun Apostolo giusta la mente del Vinci. Fissata così la personalità di ciascun Apostolo; indicato colle opportune prove cavate dal Vangelo, da' Santi Padri, e dalla tradizione, il carattere morale, l' età, e le altre particolarità che la risguardano, passa l' Autore con sottilissime, e non brevi indagini a dimostrare quanto Leonardo abbia saputo con iscrupolosa esattezza adattare ai caratteri delle persone la figura, l' espressione, il gesto, l' abito, le pieghe, le tinte, e la collocazione della persona. Chi non è appassionato per tutto ciò che è oggetto di minuta

erudizione; chi non brama d'innoltrarsi in sottilissime metafisiche ricerche; chi non è entusiasta di Leonardo in modo di venerarlo come unico, non solo nell' arte, ma in tutte le minime parti di essa potrà seguire il consiglio dato dall' Autore istesso che ha diviso in quattro libri il volume, acciò ciascun lettore potesse tralasciare tutto ciò che induca timore di noja, e quanto non è oggetto di sue ricerche.

Ed in vero il sig. Cavaliere trasportato dal genio all' erudizione, e dalla venerazione verso del gran Leonardo scrive da uomo appassionato, e conseguentemente non conserva sempre quella prudente cautela, quella saggia dubitazione, e que' moderati limiti oltre i quali siede l' errore. Io non so che cosa fosse per dire il Vinci, se ai trapassati fosse concesso il respirare nuova vita su questo globo. Non so se acconsentirebbe avere egli avuti que' pensieri, quegli scrupoli, quelle intenzioni che tanto minutamente, e con tanta asseveranza, e con ricercate sottigliezze gli sono dall' Autore attribuite. E qui sarebbe il luogo di ragionare indagando sino dove debba il pittore conservare la verità della storia, quali caratteristiche circostanze siano necessarie, od utili per

il buon effetto dell' opera, e quali superflue. Ma questa indagine esigerebbe da se sola una lunga dissertazione, e per ora basterà il riflettere quanto sia verbosa superfluità di sola immaginazione l' estendersi a cose per se indifferenti, minute, ignote agli spettatori che mirano l' opera; ed inutile all' effetto, ed al sentimento, che deve eccitare. Male opererebbe quel pittore, che dipingesse S. Gerolamo senza il leone; perchè sebbene quel santo non abbia vissuto co' leoni, nè uno ne tenesse presso di se, pure tale, e così adottato ne è l'uso, che può considerarsi come necessario indizio proveniente da convenzionale linguaggio fra pittori. Ma se per caso da qualche erudito antiquario si scoprisse che Pirro aveva i capelli castano-chiari, quel pittore che si facesse uno scrupoloso dovere di così dipingerlo, e temesse di errare facendoli castano-scuri, sarebbe da paragonarsi alla più superstiziosa donnicciuola: non così si potrebbe dire ove si trattasse di ciò che fosse noto e caratteristico della persona.

Molte altre cose di questo secondo libro sarebbero pure soggette a controversia, ma la natura loro fa che volentieri si possono abbandonare a chi gusta di sminuzzare, e di

anatomizzare le più minute parti. Basterà pertanto un rapido cenno sul contenuto suo per darne una qualunque idea, indicando alcuni pochi passi, da' quali potrà argomentarsi quanto facile cosa sia lo scostarsi dal vero allorchè si scrive con passione, sebbene mossa da lodevole principio, e quanto facilmente all'argomento della mente si sostituisca quello dell'immaginazione.

Descritta con oratoria dicitura la figura di Cristo, passa l'Autore a quella dell' Apostolo Giovanni, dalla quale cava argomento di provare che nelle azioni di prima intenzione deve il pittore indicare due azioni, cioè la principale, e quella che la precedeva. Così uno che si sveglia debb' essere espresso in diverso modo di chi è svegliato; chi sta in piedi non come chi si alza da terra. Questa verità agli artisti ben nota e comune, è diffusamente trattata, e sempre con buono stile.

Giuda è la seconda figura sulla quale l'Autore molto si estende, per provare 1.° come la borsa che tiene nelle mani indica che egli era il depositario del denaro dell' apostolica società; 2.° che sarebbe grave errore il porre nelle mani di Giuda la borsa come indizio della vendita fatta del Redentore, errore (dice

egli) nel quale non è presumibile che cadesse Leonardo che con tanto ingegno, erudizione, e studio esprimeva i suoi concetti; 3.° che Alberto Durero ed altri sono caduti in questo *grossolano errore*.

Essendo però la figura di Giuda una delle principali della Storia rappresentata da Leonardo, e del momento da lui scelto, non sarà fuori di proposito un breve esame su le asserzioni con tanto corredo di erudizione sostenute dal sig. Cav. Bossi; sebbene sia nojosa cosa l'estendersi in minuti ragguaglj per provare ciò che la pubblica opinione, la consuetudine, e la ragione confermano. Ed infatti se l'amore della novità, e del mirabile che traluce in tutto il volume può affascinare le menti giovanili, non è disdicevole, che ad istruzione della gioventù se ne faccia l'esame con savia e moderata critica.

Vuole il sig. Cavaliere che la borsa posta da Leonardo nella mano di Giuda indichi la sua qualità di depositario del danaro, non mai il tradimento della vendita; ma questa è un' asserzione gratuita affatto, dettata dall'amore di singolarità, e dalla voglia di scostarsi da ciò che è comunemente ammesso. Nè basta il dimostrare come egli fa coi testi, e colle au-

torità che Giuda fosse il depositario del danaro, per provare che l'intenzione di Leonardo sia stata quella di caratterizzare Giuda come tesoriere, piuttosto che come traditore; carattere suo primario nella storia rappresentata. Esaminiamo la seconda e la terza asserzione dell' Autore, e veggasi se dall' esame di queste sia maggiormente confermata anche l' erroneità di quella prima.

Nel rappresentare l' ultima cena del Redentore cogli Apostoli la figura più interessante dopo Cristo è certamente quella di Giuda. Ma quella particolare prevenzione colla quale a se chiama l' occhio e la mente di ognuno, singolarmente pel momento scelto da Leonardo, momento nel quale Cristo dice agli Apostoli che uno di loro lo avrebbe tradito, non nasce già dalla qualità di tesoriere, qualità indifferentissima per l' azione rappresentata, e per chi la rimira; ma bensì da quella di traditore. Il sig. Cav. Bossi però decide qual *grossolano errore* quel porre la borsa in mano a Giuda come traditore e venditore di Cristo, e quindi accusa Alberto Duro, e tanti altri con esso che così hanno fatto. Ma si troveranno molti artefici, e molte erudite coltissime persone che saranno colpite, e rimar-

ranno maravigliate per così severa e definitiva sentenza; nè temeranno di abbandonare questo suo singolare pensamento, per seguire Alberto Duro, ed i grandi pittori che lo hanno imitato. Ma circa ad Alberto Duro siami qui permesso il far osservare di passaggio che il sig. Cav. Bossi, come apparirà in seguito da queste mie osservazioni, sembra mosso da certa tal quale antipatia contro di quell' uomo sommo che ha sempre meritata la stima dei più grandi ingegni, e conoscitori dell' arte. Anche nel primo libro dice che Alberto Duro ha copiato *tutto il sistema di fra Luca Paciolo senza dirne nè bene, nè male.* Nè so immaginarmi di quale sistema egli intenda parlare, nè su quali prove fondi tale asserzione, non essendo in modo alcuno paragonabile il sistema della simmetria dureriana al poco che dell' umana proporzione ne ha incidentemente scritto il Paciolo senza darne alcun sistema. Ma ritornando al subbietto, se il carattere essenziale da esprimersi in Giuda si è quello del tradimento fatto per danaro, quale migliore mezzo avrà il pittore d' indicarlo se non la borsa tenuta appunto di *furto*, come ingegnosamente hanno fatto il Durero, e tanti altri a ciò necessitati dal dovere d' indicare la persona,

il suo carattere principale, la storia rappresentata, ed il convenzionale linguaggio de' Pittori, non diverso, anzi più giusto, e più ragionevole del Leone di S. Girolamo. E qui è da osservarsi che dove in progresso del volume il sig. Cavaliere difende Leonardo dal non avere seguita la verità storica avendo poste le figure a sedere, e non giacenti sul letto, si estende a provare che il pittore deve alle volte adattarsi all' opinione popolare, e non esporsi a ciò che vi contrasta; nel che traspare la troppa parzialità de' suoi giudizj, adattando all' opportunità i teorici principj dell' arte. Da tutto ciò inoltre può argomentarsi, che anche il Vinci esattissimo nell' esprimere ciò che render potesse compita e perfetta la sua invenzione, non avrà certamente anteposta l' idea di tesoriere a quella di venditore di Cristo: nè avrebbe potuto lusingarsi che gli osservatori dell' opera da quella borsa riconoscessero quel carattere, piuttosto che questo. Se poi meglio abbiano operato Alberto Duro, e tanti altri ponendovi la borsa in mano tenuta di furto, o Leonardo nel modo che ve l' ha posta, non sarà difficile cosa il ritrovare chi preferisca Alberto e que' tanti che pur erano uomini sommi, a Leonardo stesso; e tranquil-

lamente dimenticheranno quella troppo severa sentenza di *grossolano errore.* Nè sarà difficile cosa il ritrovare persone dotate d'ingegno, e di fino discernimento, le quali scostandosi dalle opinioni del sig. Cavaliere non applaudischino a quell'atto col quale Giuda *rovescia una saliera, e sparge il sale, augurio funestissimo presso quasi tutte le antiche nazioni, e fra molte anche delle moderne.* Anche nel supposto che tale fosse il pregiudizio *di quasi tutte le antiche nazioni*, perchè mai in quella sacra e veneranda storia introdurvi l'indizio di una antica opinione Pagana; opinione che fra' moderni non può ritrovarsi fuori che nelle persone zotiche, e fra superstiziose donnicciuole? Che se Leonardo ha così realmente fatto, diminuirà per ciò la forza di questa troppo naturale riflessione?

Termina finalmente questo capo sulla figura rappresentante Giuda con una discussione sopra il celebre detto del ritratto del priore in Giuda raffigurato. Ma giacchè, come dice il sig. Cavaliere medesimo, *troppo, e forse troppo gravemente per la materia ne fu scritto*, io non mi tratterrò su le tre pagine che l'Autore v'impiega per la *bizzarria*, non già per *l'importanza di questo frivolo argomento* (come egli stesso si esprime.)

Dopo la figura rappresentante Giuda, tratta l' Autore sempre con ricercata erudizione di quelle di Pietro, di Andrea, di Giacomo minore, e di Bartolomeo; e stabilita l' indole, il carattere, l' età loro, s' ingegna con isforzo d' immaginazione vivissima di mostrare come Leonardo abbia il tutto con prodigiosa verità espresso. Entra quindi nel pensiero di quell'Artefice con tanta asseveranza sulle più minute cose, come se avesse lungamente seco conversato. Traspare in tutto sempre l' immaginazione, e l' erudizione; se poi l' intimo senso dell' animo di chi legge ne rimanga persuaso; se tante microscopiche osservazioni siano utili all' oggetto, e da supporsi nel grande Artista, ciò rimarrà a molti argomento di fondatissima negativa.

Volgendosi poi dall' altra parte, cioè alla mano sinistra del Redentore, descrive collo stesso metodo le altre sei figure, stabilisce quale Apostolo sia da ciascheduna di esse rappresentato, e riportatine i caratteri dedotti sempre da erudite indagini, dimostra quanto anche in esse abbia il Vinci esattamente serbata la verità della storia.

È noto non essere concordi gli scrittori sull' indicare la vera rappresentanza di alcune

figure. Così Pino, Gallarati, e Morghen dicono essere S. Tomaso quello che il sig. Cav. Bossi sostiene per Giacomo maggiore. Crede il Gallarati essere Giacomo il maggiore quello posto nel terzo luogo, e lo crede in atto di lacerarsi le vesti per dolore: il sig. Cav. Bossi intende di provare essere invece l' Apostolo Filippo, ed in quanto all' atto, ecco ciò che dice: *Egli si pone entrambi le mani al petto, quasi volesse con tal atto attestare la propria innocenza, e la purità del suo cuore: oppure per esprimere la sua prontezza a dar l' anima propria per lui.*

Descrivendo pertanto le figure che stanno nel lato sinistro del Cenacolo si estende in molte questioni e dubbj, e determina quali siano state le vere intenzioni del Pittore. Così egli stabilisce essere Giacomo maggiore il primo dopo Cristo, appresso al quale pone Tomaso, poi Filippo, Matteo, Taddeo, ed in ultimo Simone: molto scrive di Taddeo, chiamato ora Giuda, ora Lebbeo, ed ora Taddeo, e grecamente cognominato *Zelote*, ed esaminandone il significato e l' etimologia fa osservare quanto il Pittore debba far conto de' nomi, allorchè sono dati per esprimere il carattere della persona. Osserva che Leonardo

non avrà certamente trascurato d' informarsi del significato di molti nomi, e soprannomi apostolici per trarne motivo d' indicarne la vera persona. Poi soggiunge: *Tornando or dunque al nostro Apostolo, che sulla fede della solita iscrizione ho chiamato Giuda Taddeo, giova avvertire alcune cose, che si riferiscono alla sua parentela, e che potrebbero farne ostacolo alla adottata denominazione.* Ma cosa mai dirassi dell' utilità di tante meditazioni *di Leonardo lento meditatore, ed indagatore acutissimo di tutto ciò, che poteva renderlo più inteso dei caratteri delle persone che aveva prefisso di rappresentare....*, se poi presso anche a colti osservatori rimane dubbia l' individualità della persona, e se il sig. Cav. Bossi medesimo, benchè amantissimo, e ridondante di erudizione, giudica della vera persona rappresentata *sulla fede della solita iscrizione* da lui osservata su di un' antica copia? Cosa dovrassi dire di tutte quelle minute avvertenze che asserisconsi osservate dal Pittore nell' espressione, nelle vesti, nella data località, e persino nelle tinte, nelle pieghe e simili, se trattate, e scrupolosamente eseguite da un tanto Pittore, ed osservate dall' erudito Autore, non ottengono poi

l' indicazione della vera personalità? Così, io sono pur costretto a ripetere, che cosa debbesi dire di tante avvertenze e minime considerazioni, e pensieri sottilissimi, che l' Autore con istudiata prolissità c' insegna aver diretta la mente e la mano del Vinci, onde essere inteso negli egregj suoi concetti, sê tutto poi rimane nascosto, ed inutile a rischiarare ed a dirigere l' opinione di chi l' opera rimira? E non sarebbe egli a credere che il pensiero del sig. Cavaliere preceda quelle considerazioni tutte che vorrebbe si credesse essere state nell' intelletto del Vinci, talchè fissato prima quale degli Apostoli sia da ciascuna figura rappresentato, s' ingegni poi con istiracchiate cavillose argomentazioni di confermarne il giudizio? Così in fatti sembra doversi pensare, giacchè tutti que' suoi argomenti, non già sulla ragione, ma sulla prevenzione si manifestano fondati. Osservisi come egli appunto ove tratta di questo Apostolo chiamato Giuda, Lebbeo, Taddeo, Zelote, nella sua qualità di fratello, dopo essersi molto diffuso, dica poi: *Dopo il fin qui detto a giudicare, e sopra la provata diligenza di Leonardo, e sopra quanto nelle altre figure ha egli osservato, io sono di parere che ei*

credesse che il suo Giacomo non fosse carnal fratello di Taddeo, ma bensì che questi fosse fratello di Simone lo Zelote, che per tal cagione collocogli vicino. Dunque la qualità di fratelli sarà stata motivo di porre le due figure l'una all'altra vicina? E la vicinanza loro sarà indizio che erano carnali fratelli? E l'averli così collocati farà prova degli studj profondi, esattissimi del Vinci? In verità io non so che mi dire, nè che pensare su questo non meno singolare, che sorprendente genere di ragionamenti. E parmi, se così fosse, come il sig. Cavaliere la intende, doversi giudicare che a sole due famiglie gli Apostoli appartenessero, giacchè in due parti il Pittore gli ha divisi, collocandone da ciascuno dei due lati di Cristo sei l'uno all'altro vicini. Parmi poi anche raffinando il pensiero di così sublime speculazione, che non solo carnali fratelli, ma tutti nati da un sol parto debbansi ritenere quegli Apostoli, le cui immagini non solo sono vicine, ma inoltre sono fra loro così appressate, che secondo il dir de' Pittori formano gruppo. Sorgemi poi anche nell' animo il pensiero di disapprovare Leonardo per avere tenute vicine a mensa le persone de' fratelli carnali, sembrandomi che

anzi dovesse dividerle, e frammischiare le persone tutte, onde ingegnosamente, e non senza sublime sottigliezza ed avvedimento fosse indicata la fratellanza colla quale gli Apostoli convivevano. Imperocchè quell' avvicinamento che vuolsi conservasse la carnale qualità di fratelli, troppo in senso mio opponevasi all' apostolico fraterno modo di convivere. Ma quando si vuol troppo sottilmente metafisicare, quando la passione e la voglia della novità ci dirigono, non è possibile l' evitare così strani eccessi; e chiunque nel volume leggerà questo secondo libro, e dirò poi anche tutto il volume stesso ne rimarrà convinto.

Descritte le figure, tratta eruditamente del luogo dell' azione, ed accennate le opinioni di alcuni scrittori, e quanto se ne ha dal Vangelo, dimostra come Leonardo abbia ingegnosamente ed in conformità della storia rappresentata stabilito il luogo, adattandovi il genere di architettura, gli ornati, l' ubicazione della mensa, il fondo del quadro ec.

Dalla località passando alla mensa, ed alle parti accessorie incontra l'Autore in uno scoglio non piccolo. Quel Leonardo scrupoloso indagatore delle minime circostanze che la storia somministra: quel Leonardo il quale

secondo la mente del sig. Cavaliere alle notizie storiche ha circoscritte, uniformate, adattati persino i gradi delle tinte, e le pieghe dei panni; quello che ha creduto doveroso di avvicinare le figure dei fratelli, quello in fine il quale con profondi studj, e ricerche ingegnosissime tutte voleva espresse le circostanze minime dalla storia tramandate, sebbene generalmente ignote a riguardanti il dipinto; quel Leonardo si scosta poi dalla storia, sebbene generalmente nota, ponendo gli Apostoli a sedere, e non giacenti sui letti, o sulle panche! Qui il sig. Cavaliere, sebbene soggiunga: *se pertanto dietro tali principj egli abbia o no bene operato secondo la ragione pittorica, e la filosofia .... io ne lascio all' altrui discrezione il giudizio*, pure tenta difenderlo. E prendendo argomento di eruditamente osservare come ne' primi tempi del risorgimento delle arti per certa quasi convenzione rappresentavansi con determinate attitudini, e con ispeciali indicazioni le sacre famiglie, le Madonne, i santi Sebastiani, i santi Cristofori, osserva che anche per la cena degli Apostoli era introdotta la consuetudine di dipingerli, e di scolpirli seduti. Dal che crede di essere autorizzato a così ragionare: *Dunque dopo tutto*

l' esposto parmi evidente che sarebbe stata una vera stravaganza se Leonardo per appagare una meschina erudizione, e il freddo giudizio di pochissimi, avesse nella sua grand' opera posposta e sagrificata l' opinione universale, perdendo l' effetto dell' arte nelle parti primarie, e più sacre dell' imitazione. Se però quello di che si tratta è *meschina erudizione*, cosa diverranno poi tutte quelle altre microscopiche erudizioni, che pur sono con tanta lode di Leonardo descritte, e che si vogliono con determinata intenzione eseguite nel suo dipinto? Potrebbe anche nascere molto dubbio sull' asserzione del sig. Cav. Bossi intorno alla generale pratica di porre le figure degli Apostoli seduti a mensa, e non in *lectulo*, come dice Tertuliano, pratica dalla quale non abbia voluto scostarsi Leonardo. Su di che può vedersi il Baldinucci nella vita di Santi di Tito, ove dopo di avere riferito il racconto che fa il Sidonio del Banchetto fatto dall' Imperatore Majoriano per provare che le figure devono nella cena essere poste giacenti, così conchiude: *Ma sappiasi non esser questa una sola, e semplice speculazione del Sirmondo, perchè avvene ancora una molto bella illustrazione in un antico Musaico a Capua,*

dico quello stesso, che fece fare desiderio Abate di Monte Cassino, che fu poi Papa Vittorio secondo, ed altre antichissime pitture in Europa si veggono allo stesso modo rappresentate. Giudichi ora il lettore se vera sia quella generale asserita pratica.

E qui è da notarsi che secondo il sig. Cavaliere non era erudizione ricercata quella della giacitura degli Ebrei, de' Greci, e de' Romani a mensa, onde non so come potesse eccitare *le risa*, nè come un Pittore tanto esatto della tradizione storica quanto ci viene dipinto il Vinci potesse poi trascurarla in cosa più essenziale e caratteristica assai di tante altre minutissime, che con istudiata eloquenza e colta dicitura sono dall'Autore prolissamente descritte. Crede poi anche il sig. Cavaliere essersi Leonardo scostato da quella costumanza tramandataci dalla storia, perchè colle figure giacenti *si sarebbero inoltre vedute molte figure in iscorci stranissimi, come ne sono prova i pochi cenacoli così trattati, non escluso quello di Nicolò Possino.* Io non ragionerò sui *cenacoli così trattati* tentando di mostrarne i pregj ed i difetti; ma dirò bensì, che il grande Artista tenace osservatore della storia avrebbe dovuto seguirla in questa circostanza, grave

assai più come si disse di tante altre dal sig. Cavaliere notate; e che in questo modo non solo avrebbe data alla sua composizione uno speciale carattere, ma inoltre colla somma perizia dell'arte, colle cognizioni di esatta prospettiva, coi sovrani talenti di comporre e di eseguire avrebbe quell' uomo sommo provato essere egli veramente il Pittore de' Pittori, ed avere dalla difficoltà stessa cavato argomento di sublimità nell' opera. Ma quando troppo si assottigliano i pensieri, quando le ricerche sono guidate da focosa e viva immaginazione, è più facile assai l' avvicinarsi a poetiche illusioni, di quello che ad utili e sode verità; e non di raro avviene essersi tante e tali cose immaginate su di un soggetto, che mal si combinino con ciò che di altro si dica.

Termina l' Autore questo libro della *descrizione* dell' opera dando *un breve cenno anche sui difetti di che alcuni credettero accagionarla.* Tali sono il non essere le figure giacenti, ma sedute; la posizione della tavola posta di traverso; le undici figure dalla tavola divise a metà del corpo, e poste tutte in una sola linea; la troppo simmetria loro, e de' gruppi; le forme de' bicchieri, e piattelli; il non essere a lume di notte; una mano del-

l'Apostolo Tomaso collocata in modo d' indurre in errore i risguardanti per giudicare a qual figura appartenga. Hanno alcuni giudicati *bruttissimi i visi degli Apostoli*, da altri si trovarono le teste esagerate nelle *lunghezze de' nasi*, e tali altre simili cose. Brevemente indicati i difetti, soggiunge: *nè molto io aggiungerò in difesa dell'Autore temendo io stesso accusa di parzialità.* E dopo aver detto che i più grandi ingegni non sono andati esenti nelle loro produzioni dal dare materia alla critica, così termina: *Questi divini ingegni si elevarono sopra gli uomini colla sublimità de' loro concetti, e fu utile consiglio che non si curassero di torre dalle loro opere le imperfezioni sfuggitevi nell' impeto di quelle nuove creazioni.*

Se l'Autore evitando il pericolo di parzialità nel fare cenno dei difetti rimproverati nell' opera abbia poi così fatto in tutte le altre parti del volume, potranno i lettori facilmente giudicarne. Nè posso appagarmi di quella finale conclusione . . . . *le imperfezioni sfuggitevi nell'impeto di quelle nuove creazioni*..., giacchè in quanto al Cenacolo del Vinci non si tratta già di un' abbozza di primo pensiero, ma bensì di un' opera per la quale il

sig. Cav. Bossi istesso ha fatto replicatamente osservare avere Leonardo lungamente meditato, e le più minute cose considerate per molti anni, qual diligentissimo indagatore che egli era, onde esattamente conformarsi al vero, alla storia, a' caratteri, al costume. Ma quanto si è di volo osservato su questo secondo libro basti, non invitando il soggetto a maggiori osservazioni, e meglio sia l' estendersi ove de' veri principj dell' arte verrà in acconcio di ragionare, lo che avverrà singolarmente nel quarto ed ultimo libro.

Osservazioni al Libro Terzo.

A non molte osservazioni io mi limiterò anche su questo terzo libro, sebbene formi quasi una quarta parte del volume, e faccia cronologica menzione di ventisei copie del Cenacolo, e di altre minori: alcune delle quali come quella dell' Escuriale, quella di Parigi, ed altre non vedute dall' Autore, non possono considerarsi che per solo lusso di erudizione nominate. Quelle da lui conosciute sono da lui giudicate, ed ove si legga attentamente quanto di ciascuna di esse ne dice, non potrà concepirsene dal merito loro se non che un' assai mediocre opinione, per non dire assolutamente cattiva; tranne quella della Biblioteca Ambrosiana, della quale a preferenza egli si è servito per la sua, lucidandone i dintorni. Per rilevare però, e per ben conoscere se il sig. Cav. Bossi con imparziale giudizio, e con fondata cognizione dell' arte abbia determinato il poco merito, ed i molti difetti di tutte quelle, e se a vera ragione abbia egli a tutte anteposta la copia dell' Ambrosiana fatta dal Bianchi dal 1612 al 1616, converrebbe ragio-

narne sul fatto innanzi alle copie poste fra loro a confronto; senza di che il solo scriverne difficilmente può indurre a persuasione il lettore, che incerto rimarrebbe nelle opposte asserzioni di chi dicesse essere le teste di una data copia caricate e dure; mentre vi fosse chi le ritrovasse espressive, e dipinte con precisione. Meglio pertanto sembrami il deviare da parziali esami, e solo far cenno di alcune massime generali.

La più antica copia della quale tratta l'Autore si è quella che tuttora si vede nell' Ospitale Maggiore di Milano, dallo stesso creduta del Borgognone, e che suppone, non so con qual fondamento, dipinta circa al 1500, sebbene egli stesso osservi avere il Borgognone dipinto sino all'anno 1527. Lodata la diligenza colla quale è dipinta, non è da lui creduta poi ragguardevole, nè per il disegno, nè per la collocazione delle figure, nè per le attitudini dal Copista così variate, che più servile imitazione, che vera copia può dirsi.

Seguono questa in via cronologica tre copie fatte da Marco d'Oggiono dal 1510 al 1514. Era Marco scolaro di Leonardo, e queste tre copie sono state fatte una in tavola di braccia quattro e mezzo per due in circa per il

Convento di S. Barnaba; la seconda, cioè quella di Castellazzo, è dipinta a fresco larga braccia dodici circa, alta sei, ed once dieci; e la terza, cioè quella della Certosa di Pavia, è dipinta ad olio, della grandezza, al dire di lui, presso a poco di quella di Castellazzo, della quale il sig. Cavaliere, come di tutte le opere di Marco, ne parla con vero disprezzo. Posteriore assai è quella dell' Ambrosiana dipinta dal Bianchi detto il Vespino, che viene riferita all' epoca del 1612 al 1616. Questa è dal sig. Cav. Bossi giudicata *la sola copia pienamente autorevole*, *quantunque non presenti le figure che dalla mensa in su*, perchè il Pittore *graticolò tutte le teste*, *e rinvenne i dintorni antichi della stessa grandezza;* copia dal Cardinale Federico Borromeo detta *graticulata*, *e lucidata.* Fu però dipinta dal Bianchi questa copia, allorchè del Cenacolo originale più non rimanevano che *pochi rimasuglj:* ora è annerita in modo, che in *alcuni luoghi non si giunge a scorgere qual tinta vi si volesse imitare;* è sempre stata esposta nell' Ambrosiana, e conseguentemente da mille artefici veduta, e non mai conosciuta meritevole della tanta opinione colla quale è dal sig. Cavaliere onorata. Giudicando da questi dati

non saranno alcuni persuasi dell' imparzialità di giudizio del sig. Cavaliere, nè sapranno seco convenire. Come mai, diranno, è egli presumibile, che l' opera di uno scolare di Leonardo, il cui nome non è fra quello de' Pittori spregevoli, dipinta pochi anni dopo che il maestro aveva terminato lo stupendo suo lavoro, sia meno autorevole di quella fatta un secolo dopo da uno scolaro di Giulio Cesare Procaccino, mentre che più dell' originale non esistevano che *pochi rimasuglj*, e perdute erano le tinte? Abbia pur egli dilucidata e graticolata tutta l' opera, o per dir meglio la parte sola che ne ha copiata, giacchè come è detto disopra non è dipinta se non che dalla mensa in su: siansi da lui rinvenuti gli antichi dintorni, fatti però non si sa da chi, potrà tutto ciò fare autorevole indizio della composizione, non mai del modo leonardesco, col quale è stata eseguita e dipinta. E qui io voglio replicare questa essere una delle essenziali parti, la cui vera notizia si compiange perduta; e che è irreparabile. Se all' opposto si volge il pensiero alle circostanze, le quali favoriscono la copia da Marco dipinta in grande ad olio, giacchè non è possibile il confrontare le opere, ed il mostrarle a' lettori onde

ne portino giudizio, molti imparziali ragionatori dubiteranno, che il sig. Cav. Bossi abbia proferita sentenza ingiusta. Oltre all' essere Marco allievo di Leonardo, che lo fa supporre conoscitore di quella maniera, assai più che uno scolaro del Procaccino, ha poi anch'egli fatta quella copia per uno de' più celebri, e de' più ricchi cenobj, quale era certamente quello di Pavia, cenobio interessante per l'eccellenza delle cose delle arti. Non sembra poi anche potersi presumere, che da que' monaci, che hanno sempre mostrata certa ricca magnificenza in tutte le cose loro, si volesse porre nel loro Refettorio l' opera dozzinale di mediocrissimo e scorretto pittore, nè che tanto ambissero di gareggiare in certo modo col Convento de' Domenicani delle Grazie, e procurassero poi di avere una mediocre e cattiva copia, non *autorevole.*

Alcuni anche sospetteranno, che ben conoscendosi dal sig. Cavaliere, che i Certosini di Pavia non si sarebbero adattati a così mediocre Pittore, quando dalla necessità non vi fossero stati spinti, abbia poi egli addotta la probabilità che Cesare da Sesto, e Bernardino Luini fossero assenti, che Boltrasio non fosse persona d' intraprendere un lavoro penoso e

di poca fama, e che Melzi già vecchio non sarebbesi assunto giammai tanta fatica; di *Giovanni Pedrini* altro scolaro di Leonardo, *nulla sapendosene di certo*, e che però fossero dalla necessità costretti avere ricorso a Marco. Questo modo di dire, e molto più la viva e severa descrizione de' difetti di Marco replicatamente osservati, e le frasi col quale in ogni occasione nel suo volume lo caratterizza scorretto, difettoso, esagerato, mediocrissimo pittore, sembrano veramente non affatto esenti da contraria prevenzione. Che se il sig. Cavaliere avesse potuto esaminare la copia di Pavia, non già con quella meno precisa osservazione colla quale l'ha veduta tempo fa, ma con quella attenta circospezione e finezza colla quale tutta l'avrebbe minutamente considerata mentre faceva gli studj per la sua copia, meno deviando dal giudizio di molti imparziali conoscitori, forse non si sarebbe così scostato da quella loro opinione: e siccome dice di avere copiata dal dipinto di Marco d' Oggiono nel Convento di Castellazzo le teste ed altre parti accessorie per *l' autorità della scuola* (pag. 135), forse altrettanto ed anche più avrebbe fatto da quella di Pavia, non per una inconcludente *autorità*, ma per la superiorità de'

suoi pregj sopra quella che uno scolaro del Procaccino ha fatto un secolo dopo sui *rimasuglj* dell' originale, e che egli per suo particolar genio alle altre tutte antepone.

Crede il sig. Cavaliere che questa copia sia stata da Marco dipinta coll' ajuto di quella da lui fatta in minore grandezza ed in tavola per il Convento di S. Barnaba, e non dubita asserire che nessuna copia in grande è stata dipinta dall' originale, adducendone in prova che giammai i Frati avrebbero permesso che il loro Refettorio fosse cangiato in uno studio di pittura. Col quale specioso ragionamento sembra voler egli preoccupare l' animo de' lettori suoi, onde non s' inducessero a sospettare che Marco avesse dall' originale ritratta quella copia. Queste opinioni però non fanno autorità, e non sorpassano nè i limiti nè i diritti di semplici opinioni. Anzi altri opineranno, e non senza apparenza di probabilità, che Marco servendo così ricco cenobio avrà fatto ogni sforzo per nulla trascurare di ciò che a buon esito condur potesse il suo lavoro, e tale era appunto il dipingere dall' originale. Nè può considerarsi come grave argomento quello di non ingombrare di troppo il vasto Refettorio de' Domenicani; ben noto essendo che le tele grandi

possono dipingersi rotolate in parte, non solamente in linea orizzontale, ma pur anco in linea verticale, nella quale seconda ipotesi potevasi da Marco dipingere poco ingombrando il luogo. Nè sarebbe strana cosa il supporre, che i Frati si fossero adattati a qualche incomodo per compiacere quei ragguardevoli Monaci, e per rendere sempre più celebre l'originale. Ma queste tutte sono congetture sulle quali potranno gl'imparziali opinare ove propenda la maggiore probabilità. Alcuni poi anche dall'essere quella grandiosa copia dipinta ad olio giudicheranno essere probabile che Marco dall'originale la traesse, sembrando che Marco potesse in modo più spiccio dipingerla a fresco, come ha fatto a Castellazzo per i Gerolomini, quando dalla sola sua copia di S. Barnaba avesse giudicato di ritrarla, come dal sig. Cavaliere si vuole insinuare. Che se ciò non ha fatto, sembra da credersi che nol facesse per dipingere dall'originale, e che non avrà certamente trascurato di lucidare e di graticolare, aggiungendovi nell'esecuzione ciò che nella scuola aveva necessariamente imparato, per imprimervi il carattere e la maniera di Leonardo. E qui prego il mio lettore ad osservare quanto ingiusto

sia il giudizio pronunciato contro Marco d' Oggiono, e le sue opere, non temendo il sig. Cavaliere di francamente asserire alla pag. 137 essere questa copia minore forse di un quinto dell' originale, quando è della medesima grandezza, come io stesso ho voluto verificare colle proprie mie mani, e l' originale e la copia misurando. Nella quale occasione ho potuto anche persuadermi essere probabile che Marco abbia lucidata l' opera ricavandone i dintorni, giacchè alcune misure da me prese sulla copia combinano esattamente con quelle dell' originale. Come mai pertanto si possono pubblicare colle stampe cose cotanto opposte alla verità del fatto?

Sarebbe qui opportuna cosa il riferire la molta serie di difetti in varj luoghi del volume dal sig. Cav. Bossi rimproverati a Marco, e singolarmente ove tratta della copia di Castellazzo, copia che dice *eseguita a fresco con molta diligenza*; ma poi questa breve lode oimè come nelle seguenti espressioni è così annichilata di moverne pietà per l' infelice Marco! È egli rimproverato di *colori posti ad arbitrio, di oltremarino profuso, di disarmonia* (variazioni che forse, non al Pittore, ma all' alterazione di tre secoli attribuiranno gl' im-

parziali); *carni monotone, eccettuato S. Gio., e Giuda, cattive barbe, capelli secchi, e di egual colore, figure tozze, teste pesanti, attitudini non libere, mani storpie generalmente mal fatte, e spiacevolissime, articolazioni rotte, piedi barbari affatto, orecchie talora fuor di luogo; il Salvatore senza spalle, tutte le altre figure mal corrispondenti fra loro* ec., come può leggersi ed esattamente riscontrarsi nelle pagine 135 verso la fine, e 136.

Chi per caso non fosse dell' opinione del sig. Cavaliere, giacchè ciascuno può, e deve liberamente giudicare di ciò che vede, potrebbe con altrettante asserzioni in opposto modo affermare i pregj ed i difetti non solo di queste, ma delle altre copie tutte che siano note; molto però si scriverebbe e tutto inutilmente per la persuasione degli intelletti imparziali amatori del vero. Meglio è pertanto il porre qui fine a ciò che concerne le ventisei e più copie, descrivendo, e giudicando le quali l'Autore vi ha formate trentadue intere pagine, e così deviando affatto da simili contraddittorie asserzioni, rimettendone il giudizio all' esterne prove di probabile presunzione a chi non vede, ed al fondato giudizio degli intelligenti, che o conoscono già le copie, o pensano di osservarle sul fatto.

Prima però di abbandonare questo argomento non so dispensarmi dall' osservare come l' erudito Autore spinto alle volte dal focoso impeto d' ingegnosa e viva immaginazione, e tutto immerso negli studj co' quali si è industriato a far rivivere il morto Cenacolo, non ha voluto inceppare la facilità dello stile troppo severamente attenendosi ad una esatta critica. Basterà però addurne in prova un solo esempio, nel quale non saprei come combinare i principj senza taccia di contraddizione. Ecco le parole dell' Autore alla pag. 139: *Copia d' Escovens*. Dalla copia di S. Germano fu copiata quest' altra, che il Contestabile di Mommoransi fe' fare pel suo Castello d'Escovens, ed è *strana cosa che da chi ne fa menzione, la nipote dell' originale, si dice più bella della figlia donde ha origine, nuovo argomento della poca critica de' lodatori di tali opere.* Questo modo di esprimersi pare manifestamente indichi che il sig. Cav. Bossi opini non potersi con retto criterio giudicare migliore la seconda della prima copia. Ma poi subito dopo alcune parole soggiunge: *l' essere questa* (cioè la copia della copia) *detta migliore pare assicurarci che quella di S. Germano, lungi dall' essere di Bernardino* (Luini)

fosse di mano mediocre; che se fosse stato altrimenti, non sarebbe da credere che la copia cavatane la vincesse in bellezza. Qui pare che il sig. Cavaliere giudichi poter la nipote superare la madre in bellezza, e così essere giudicato senza offesa di buona critica. Che se fosse vera quella sua prima opinione, non poter la nipote essere preferibile alla figlia dalla quale deriva, qual fatale conseguenza ne verrebbe per la copia con tanti studj da lui fatta, tutte considerando le figlie dalle quali proviene? Meglio pertanto sarà abbandonare quella prima opinione, ed attenersi alla possibilità ammessa dalla seconda.

Dalle copie nelle quali tutte poco assai dal sig. Cavaliere si è potuto rilevare che degno sia di lode, ed all' opposto molto si disapprova come meritevole di biasimo, come può vedersi diffusamente asserito nel suo volume, passa alle stampe, ed osserva che le antiche *storpiano* l' originale; nè ha ritrovato in esse pregio alcuno degno di essere rilevato. Quella moderna poi incisa dal sig. Morghen ha potuto essere da lui detta *stampa diligentissima*, non conforme però al *carattere di Leonardo;* ed in quanto a quella del sig. Frei non ne fa conto, come quella che deriva dalla copia

da Marco d' Oggiono dipinta ad olio per la Certosa di Pavia.

Finalmente prima di parlare della copia fatta da lui stesso non ha dimenticato di scrivere anche sulle opere fatte ad imitazione del Cenacolo di Leonardo, di che ragionando mi è sembrato osservabile quel suo passo ove fra gli imitatori pone Raffaello Sanzio. Il modo col quale ne scrive e ne giudica, simile non è certamente a quello da lui usato nel giudicare, e nello scrivere del Vinci, cosicchè a taluno che viva senta nell' animo quella venerazione che da tutti i conoscitori ed artefici e viventi e trapassati ha quell' uomo sommo ottenuto, parrà forse che il sig. Cav. Bossi abbia piuttosto scritto l' elogio di Leonardo come oratore immaginoso gli altri tutti deprimendo, di quello che ragionato come imparziale professore dell' arte. E servane di prova l' originale suo testo pag. 166. *Finalmente è pur duopo annoverare fra le imitazioni anche quel cenacolo di Raffaello, del quale non esiste il dipinto, ma se ne ha una bella e rara stampa del Raimondi. Il modo con cui l' opera è in generale trattata, il somigliarsi di molte teste barbate, ed alcune altre note, che dal confronto le persone del-*

l' arte potranno distinguere, fanno giudicare che dalla più antica delle stampe descritta traesse Raffaello la notizia dell' opera del Vinci. L' imitazione però rimase al solito assai lungi dall' originale, ed anche Raffaello ad onta del divino ingegno, e di tutte le rare doti pittoriche, che in lui con singolare predilezione riunì la natura, venne meno in questo periglioso cimento d' imitare le invenzioni altrui, quando queste appartengono ad uomini sommi, e sono generalmente note. E qui pare in primo luogo osservabile avere Raffaello scelto per modello da imitarsi una di quelle *antiche copie* delle quali il sig. Cavaliere non ha esitato a scrivere, che *lungi dal recarci qualche notizia dell' originale lo storpiano sì malamente, che pessime imitazioni anzichè copie si dovrebber chiamare*: pag. 162. Anzi nello stesso luogo, specialmente trattando di questa più antica stampa, fatta modello per Raffaello, così si esprime: *Questa stampa, come ho avvertito altrove, debb' essere stata eseguita lungi dall' originale su qualche schizzo, e disegno scorrettissimo in ogni parte.* Giudichi da ciò il lettore quali modelli al dire del sig. Cavaliere si proponesse il Sanzio per arricchire e per nobilitare le sue composizioni, ed os-

servi il modo, le frasi, le idee colle quali dell' operare di tanto uomo ne scrive, poi determini se sia imparziale scrittore, ed abbia conservato quel freddo ragionare che induce a persuasione chi non si lascia allucinare da ingannevole lume, e discernere sa il vero dal falso. *L' imitare un' opera come il Cenacolo*, (soggiunge) *la quale determina l' epoca della rinnovata perfezione della pittura, non è come il far quadri e gruppi dietro gli avanzi delle antiche pitture greche o romane, che Rafaele cercava nelle terme di Tito, a Pozzuoli, ed in Grecia. Queste anticaglie in parte perivano appena dissotterrate, in parte dopo disegnate venivano ricoperte, come ne abbiamo testimonio in più scrittori, altre si scoprivano sì logore dal tempo, che, tranne qualche memoria, si distruggevano; e quelle in fine che non erano annichilate dal tempo o dalla propria caducità venivano disperse dall' ignoranza, o distrutte dalla gelosia. Era quindi facile a Rafaele l' abbellirsi di rare antiche invenzioni, ed averne il merito, non essendo facile a trovare donde egli lo traesse; e ciò si dice non già per iscemare la gloria* ec.... Questo sprezzante modo di scrivere intorno al più grande de' Pittori annichila quella cattiva

opinione che l'Autore vorrebbe impressa negli animi de' suoi lettori circa tutte le copie del Cenacolo; il biasimo col quale sempre accompagna il nome, e le opere di Marco da Oggiono; e la nessuna stima che mostra a' precetti di Alberto Duro. Io ho voluto tutto riportare quell' importante passo, acciò la troppo facile gioventù sia cauta nell' aderire, e nel non lasciarsi vincere dal troppo libero, e non lodevole modo di giudicare dell' Autore.

Il principale oggetto di tutto il volume, e ciò che vi ha dato motivo si è la copia fatta dal sig. Cavaliere. Ha egli pertanto voluto dare un'adequata idea dell'originale, dell'artefice sommo che lo immaginò, e lo dipinse, del tempo che v'impiegò, dello stato dell' opera, degli scrittori che in qualche modo ne hanno fatto cenno, delle copie, stampe, ed imitazioni, delle quali cose tutte, e da ciò che delle vicende ne riferisce nel quarto ed ultimo libro, ed ove vi si aggiunga il presente totale deperimento dell' opera, potrà ciascuno congetturare la difficoltà (quando pur non dicasi vera impossibilità) di far rivivere in una copia quel non più esistente originale. Avendo egli pertanto in quarantuna pagine narrati i difetti, le scorrezioni, gli arbitrj delle copie da lui vedute,

passa a rendere esatto conto di quella da lui fatta, de' modi tenuti onde superare le tante difficoltà; ora ritraendo dalle copie ciò che gli è sembrato derivare dal Vinci, ora immaginando dietro agli scritti, ai libri, e alle meditazioni de' precetti di quel grande uomo, ciò che da nessuna copia, nè dalle superstite moribonde larve dell'originale gli era dato di rinvenire. Ciò ha egli minutamente descritto in venti consecutive pagine, cosicchè questo terzo libro contiene la quarta parte del volume. Ed era cosa ben consentanea e coerente il diffusamente trattare di quella sua copia, giacchè da questa ha origine, vita, e fine tutto il volume. Narra egli di avere composto il cartone col disegno in grande dopo avere disegnate le teste dalla copia di Castellazzo dipinta da Marco d'Oggiono, teste da lui già caratterizzate *pesanti con cattive barbe*, *capelli secchi*, *e di egual colore*, e così pure quelle *deboli* della copia della Biblioteca Ambrosiana, e dopo d'essersi procurati e dentro e fuori Stato libri, stampe, disegni, e copie. Ad ogni modo però sebbene non scevri di contraddizione, sono questi mezzi diligentissimi atti a ricomporre imitando, inutili affatto a formare una vera copia dello stile vinciano: ed atti pure sono ad imbarazzare la mente di

chi non conosce, non già quella di chi sa che cosa è pittura, disegno, forme, finimento di esecuzione. Intrapreso per tal modo il cartone, si è egli singolarmente attenuto alla copia dell' Ambrosiana fatta dal Bianchi scolaro di Giulio Cesare Procaccino verso gli anni 1612, e 1616; e lucidandone i dintorni replicatamente, ed indefessamente travagliando, *mi andava*, dice egli, *sforzando di mettermi in idea ciò che doveva essere l'originale*, *e di avvivare nel mio cartone ciò che mi pareva debole*, *e mal reso dal Bianchi*, *o per istanchezza del lavoro*, *o per guasto dell' originale*, *o finalmente per imperizia.* Vi sarà forse chi rifletta, che se il sig. Cavaliere avesse potuto diligentemente ritrarre dalla copia di Marco scolaro di Leonardo, che la dipinse un secolo prima del Bianchi, e prima che dell' originale non rimanessero che *pochi rimasugli*, come avvenne al Bianchi, avrebbe egli probabilmente dovuto ricorrere assai meno all' immaginazione propria in supplemento, almeno in ciò che ha relazione all' accuratezza, ed alla *diligenza* dell' esecuzione, non più esistenti nell' originale. Di che il sig. Cavaliere medesimo saranne persuaso avendo così giudicato di quello scolaro del Vinci onde definirlo *per lo più* DECISO ACCU-

RATO, *e diligente nell' esecuzione con disegno scorretto*, *e negligente*: Vedi p. 170 e 171.

Nella fatale durissima condizione di dover copiare da cattive e scorrette copie, arbitrariamente dipinte, mentre più non esiste l' originale, narra egli di avere fissata la massima di ritenere in esse essere del Vinci tutto ciò che di buono vi ritrovasse, e di supplire del proprio a tutto ciò che di cattivo vi fosse, come quello che a solo difetto de' copisti era imputabile. Ma per quanto possa lodarsi questa massima suggerita dalle circostanze, non toglie essa quella terribile difficoltà, o per meglio dire impossibilità d' immaginare la maniera, le tinte, ed il disegno leonardesco in sostituzione, e di esprimerlo sul cartone, e nel dipinto, anche nel supposto, che tutto ciò che di buono fosse nelle copie, dalla maniera del copista non fosse alterato, e semplice ed ingenuo vi si scorgesse il divino stile del Vinci.

Fatto il cartone portossi il sig. Cavaliere avanti allo smarrito originale (p. 171), e narra cosa facesse per diligentemente avanzare il proprio lavoro. E qui descrive le figure del quadro, di tutte rendendone ragione, adducendo quanto ha immaginato per avvicinarsi a ciò che Leonardo deve aver fatto. Quel por-

tarsi sul sito dopo composto il cartone mi fa temere, che il sig. Cavaliere abbia fatto dopo ciò che doveva far prima. L'originale dico fra me è perduto nei finimenti, e non conserva che la disposizione delle figure, ossia il totale dell' *insieme*, dunque questo principalmente doveva il copista ricavare. Posta così nel cartone la massa dell' *insieme*, ossia della composizione, come sta nell' originale, doveva poi industriarsi di perfezionarne il disegno con tutti que' mezzi che avesse fuori dell' originale potuto rinvenire. Per tal modo almeno l'*insieme*, e la grandezza delle figure e delle loro parti principali averebbero corrisposto all' originale; il che da qualche misura da me presa non si verifica nella tentata ricomposizione del sig. Cavaliere. Rimetto il giudizio della massima agli artisti, ed in quanto al fatto delle misure, facile è a chiunque abbia mani ed occhi il verificarne la verità. (1)

Ai molti studj, ed alle non ordinarie fatiche che certamente sono da lodarsi come ingegnosi sforzi tendenti a ravvivare la ricomposizione dell' opera perduta, pare che anche estranee combinazioni siansi unite, onde il sig. Cava-

(1) Vedi la nota in fine coll' unitavi Tabella.

liere sempreppiù imitasse Leonardo. Fra queste può annoverarsi quanto gli è avvenuto circa la testa di Cristo, simile a ciò che da varj si asserisce di quel sommo maestro che imperfetta la lasciasse temendo di non poterla migliorare, e forse anche di peggiorarla. Ecco in fatti quanto di se scrive il sig. Cavaliere, pag. 184. *Perciò circa questa testa io non dirò altro se non che voleva farci varie correzioni, cambiamenti, ed aggiunte, ma il timore di far peggio, e il consiglio di molti me la fecero lasciare quale mi è uscita dal pennello la prima volta che copersi l'abbozzo.*

Nè di tutto ciò è pago il sig. Cavaliere, che descritte avendo, e giudicate le altrui copie, era pur duopo che il giudizio della copia sua non dimenticasse così scrivendo: *Se dovessi pertanto fare anch'io palese il mio parere su questa mia qualsisia opera, direi, che confrontandola con quanto potrei fare io stesso una seconda volta se mi reggesse l'animo a ripetere tal genere di fatiche, la trovo lungamente inferiore all'idea, che per li precetti, e per le poche vere opere dell'autore mi son fatta dell'originale. Direi inoltre che per quanto questa mia idea stia molto al disopra di ciò,*

che ho potuto, e potrei eseguire, nondimeno io la credo ancora nelle parti più alte e delicate dell' arte, lontana assai dall' opera di Leonardo; ed oso di più asserire, che ai tempi nostri, e colle poche reliquie che del cenacolo ci restano, è impossibile il farsi di esso tale idea che al vero compiutamente s' assomigli, quand' anco per prodigio si rinnovasse in alcuno la mente, e l' anima dell' antico autore.

Ad onta di ciò, se poi confronto la mia copia colle copie antecedenti, non mi pare di essere troppo liberale verso me medesimo, giudicandola a quelle superiore nelle parti più importanti; e ciò non già perchè io mi creda superiore d' ingegno e di pratica a coloro che la eseguirono; ma perchè avendo io in vista uno scopo maggiore che gli altri non ebbero, ho impiegato per ottenerlo maggiori mezzi d' ogni genere, anzi credo di averli tutti esauriti. Questo finale periodo sembrerà a taluno troppo modesto, mentre in fatti i mezzi da alcuni altri usati, sembrano certamente maggiori di quelli usati dal sig. Cavaliere, e più conducenti ad ottenere quel primario scopo del ritrarre esattamente l' originale. Così parrà che l' essere della scuola dell' autore, l' avere

l' originale innanzi agli occhi pochi anni dopo che fu dipinto, il poterlo facilmente graticolare e lucidare, circostanze tutte favorevoli a Marco d' Oggiono, siano mezzi da se soli superiori d'assai a tutti quelli che l' ingegno, la solerzia e l' immaginazione viva del sig. Cavaliere Bossi ha saputi ritrovare. Così taluno ragionerà partendo dal principio, che quella sia la migliore copia, che più alla maniera dell' originale s' avvicini.

Opportuna cosa sarebbe qui il discorrere sulla copia del sig. Cavaliere, e con intelligenza ed imparziale esame rilevarne le vere qualità sue; ma non è mio scopo quello di dar giudizio nè su le copie, nè sulle stampe, che nell'opera sono diffusamente trattate. Sarebbe l'opinione mia inutile per la già addottane ragione, nè mi credo da tanto, che essa possa meritarsi l' adesione altrui. Libero pertanto rimanga l'adito alla lode, ed al biasimo della intelligenza, o della prevenzione, limitandomi io a quelle osservazioni, che possono essere utili a fissare le vere massime, ed i sicuri principj dell' arte, che è il principale mio scopo.

Acciò però possa ognuno che legge, e che pensi di formare giudizio di propria persua-

sione su questa copia, io voglio qui trascrivere l'oratoria descrizione che il sig. Cavaliere Bossi fa della maniera leonardesca, descrizione che leggesi alla pagina 164, ove parla della stampa incisa dal celebre sig. Morghen, e di coloro, *gli occhi de' quali* non si lasciano abbagliare dal *lenocinio dei tagli* .... Dalla qual descrizione potrà ognuno avere gli estremi per il confronto fra la mentale idea, e l'esecuzione sua nel dipinto, e così porrò fine alle riflessioni sul libro terzo, per passare al quarto ed ultimo assai più interessante: *Pure* (egli dice) *a chi bene osserverà, sarà prontamente manifesto esservi ancora molto a fare onde avvicinarsi alla maniera del Vinci, e mancare forse anco al già fatto precisamente le parti le più squisite dell' opera, e quelle per l' appunto nelle quali più il Vinci si distingueva, come sarebbero la dolce ed equilibrata distribuzione de' lumi motivata in ogni menoma parte, la mirabile varietà delle parti simili ne' diversi personaggi, come de' capelli, delle mani, de' piedi ec., la finezza e forza dell' espressione, la concinnità delle parti col tutto, la prontezza de' moti, la grandezza de' caratteri, la precisione senza minutezza, la grandiosità senza negligenza; quello stile in*

somma morbido, non molle, deciso, non duro, nè aspro, vero sempre, sapiente, profondo; quello in fine che caratterizza il restitutore della greca pittura, il sublime Leonardo.

Osservazioni al Libro Quarto.

Nelle mie Osservazioni ai tre primi Libri del Volume di Bossi, temo assai di non avere ben conservata quella brevità che mi era proposta. Questo pensiero di brevità era conveniente al soggetto di que' primi tre Libri, de' quali nessuno tratta di massime veramente cardinali per l' arte del disegno, se non indirettamente, e parzialmente. In fatti a semplice lusso d' erudizione storica possono servire il primo ed il terzo; ed il secondo che l' opera descrive, può considerarsi come importante, riguardo ai fondamenti dell' arte relativamente alla composizione, ed all' espressione; ma le minute cose immaginate dall' Autore, e tutte esattamente attribuite a' pensieri, ed alle speculazioni di Leonardo, non sono corredate da quelle prove, e da quella forma di tranquillo raziocinio che togliendole dall' immenso vortice dell' umana immaginazione, possano collocarle fra le verità degne di fede. Se pertanto mi sono esteso di troppo io ne fo scusa a' miei lettori, i quali ove legger volessero attentamente l' intero volume del sig. Cavaliere Bossi, io son certo,

che tosto scorgerebbero avere io ommesse molte riflessioni, ed assai più di quelle ne ho stese.

Venendo ora però al quarto ed ultimo libro dirò, essere questo il solo che mi ha spinto a scrivere, contenendo massime sommamente meritevoli d' essere rischiarate per utile della Gioventù studiosa, singolarmente nella parte che tratta delle proporzioni del corpo umano.

Questo importantissimo fondamento del buon disegno delle figure, darà luogo a molte osservazioni nelle quali mi studierò per quanto io lo possa, più assai di essere inteso, che breve. E molto duolmi di non avere tanto ingegno, e tante cognizioni, quante se ne richiederebbero ad ordinatamente trattare tanto vasta materia, alla quale sono annesse molte gravi massime dell' arte.

Così pure non credo discorrendo su questo ultimo libro di dover trascurare l' esame di ciò che l'Autore dice sulle vicende che hanno guasto il Cenacolo, potendo esso esame servire di lume per giudicare se qualche copia tuttora esistente possa essere stata fatta prima che l' opera fosse notabilmente danneggiata. Oggetto per se non grave, ma non inutile per determinare il giudizio de' dilettanti, e de' giovani sulle copie di essa con non ispregevole argomento di presunzione.

Ora venendo al principio del libro leggonsi in esso alcune notizie sul celebre modello del cavallo fatto da Leonardo; poi si tratta come sia dipinto il Cenacolo, se ad olio, a fresco, od a tempera, e quando, ed in quanti anni sia stato a perfezione condotto, e ciò leggesi nelle prime sette pagine: cinque ne vengono in seguito sulle VICENDE DEL CENACOLO.

Intorno a queste vicende osserva l' Autore, che nell' anno precedente la venuta di Carlo VIII. fuvvi in Lombardia una spaventevole inondazione; ed argomentando dall' essere stato il refettorio delle Grazie inondato all' altezza di tre palmi nell' anno 1800, opina che anche in quella remota epoca sia accaduto lo stesso. E ciò potrebbe essere seguito, quando le circostanze locali non fossero in allora diverse dalle presenti per lo scolo delle acque. Così crede di osservare, che l' antico convento è fabbricato di cattivi materiali, e giudica che in simile modo possa essere stato costrutto il muro sul quale fu dipinto; poi rammenta *qualche vizio nella preparazione del dipinto, o nel dipinto stesso*; la posizione esterna a tramontana, e finalmente la *peste che pochi lustri dopo finita la pittura afflisse la nostra città*.

Da questa unione di cause distruggitrici, vuole egli indicare che sino da' primi anni quel celebre dipinto fosse notabilmente danneggiato; dal che ne verrebbe la conseguenza che anche le più antiche copie, fra le quali quella detta di Marco d'Oggiono dipinta ad olio per la Certosa di Pavia, non avesse potuto essere ritratta dall'originale, se non dopo che in parte fosse guasto. Se però sia così avvenuto, e se tosto o no siasi quell'opera guastata potrà ciascuno pensarne come più gli aggrada. Ed io mi limiterò ad osservare, che in tutta questa parte ove l'Autore tratta delle vicende sembra troppo eloquente descrittore de' guasti, tantochè poi offronsi agli occhi, ed alla mente del lettore proposizioni tali, così slanciate, così fra loro poco concordi, che non riesce possibile l'aderirvi.

In fatti se, come leggesi alla pagina 191, il Cenacolo fu probabilmente commesso nel 1481, e se il Pittore vi ha posti sedici anni, come il sig. Cavaliere opina, dovrà supporsi ultimato nell'anno 1497. Ma il sig. Cavaliere mentre si studia di provare essere perita l'opera tosto che fu dipinta, ne deriva i danni sino dall'inondazione seguita nell'anno anteriore alla venuta di Carlo VIII. Questi però venne

in Italia nel 1494, dunque l'inondazione fu nel 1493, cioè quattro anni prima che il Cenacolo fosse ultimato, e secondo la non ispregevole opinione del Padre Pino, circa tre anni prima che Leonardo dasse principio alla pittura. Al che conviene aggiungere che Leonardo per asserzione dell'Autore non partì da Milano che nel 1500, onde è ben da credersi, che e mentre travagliava, e dopo avere ridotta l' opera al suo compimento, non avrebbe quell'ingegnosissimo idraulico e pittore sommo mancato di opportuni mezzi per deviare le acque, e per risarcire i danni che per caso avessero causato. Ma non sono queste le sole discordi epoche che potrebbero osservarsi se più gravi cose non chiamassero a se l' attenzione del lettore.

Oltre poi a questo deperimento che il sig. Cavaliere con ricercati argomenti insinua essere accaduto sino dalla prima origine (deperimento il quale potrebbe influire sul merito della copia di Marco d' Oggiono detta della Certosa di Pavia), adduce egli alcune testimonianze de' guasti del Cenacolo, testimonianze che hanno principio dalla metà del secolo, cioè dal 1550, epoca alla quale attribuisce quella dell'Armenini, che lo dice *mezzo gua-*

sto. Non molto dopo pone quella del Lomazzo, e nel 1566 quella del Vasari, il quale non vide nel Cenacolo *se non una macchia abbagliata.* E qui osservisi che la copia di Marco è posta dal sig. Bossi nell'epoca dal 1510 al 1514, con che egli stesso la dice dipinta molti anni prima delle accennate testimonianze, intorno al deperimento dell'originale, e che non può supporsi vera quella ipotetica ruina cagionata da un'inondazione anteriore di quattro anni al compimento della pittura; anzi probabilmente al principio suo. Dico probabilmente perchè quei sedici anni dati al Cenacolo, e quelli dati al modello del cavallo, non possono che eccitare la maraviglia de' pittori, e de' plasticatori.

Osservisi inoltre che una pittura posta in un refettorio può essere facilmente *abbagliata*, e tutta coperta quasi da fosco velo per il solo effetto del fumo de' lumi e delle vivande, per l'umido dell'umana respirazione, e per la polvere, senza che possa dirsi perduta. Io stesso molti anni fa ritrovandomi in Como ho ridotto in ottimo stato un Cenacolo dipinto in un refettorio dai fratelli Rechi, che tutto era annebbiato, e ciò con semplice acqua mista ad aceto.

Dopo queste testimonianze, ed altre indicate, asserisce il sig. Cavaliere che nel 1726 fu l'opera *ridipinta da capo a piedi dal Bellotti, e che intanto la pittura di Leonardo era estinta del tutto.* Poi soggiunge: *La sola porzione che non è stata coperta intieramente fu il cielo, che il ritoccatore rispettò in parte, non sentendosi da tanto da poterne imitare co' suoi empiastri la vivezza e lo splendore. La nuova pittura del Bellotti....* Ma chi potrà credere che il Bellotti, a meno che non si supponga pazzo affatto, abbia rispettata nel Cenacolo di Leonardo più la poca parte di cielo in esso dipinta, che la maestà delle immagini, cosicchè queste abbia tutte deturpate e dipinte, e da quella cotanto inferiore parte dell'opera abbia poi rispettosamente ritratta la mano? Queste sono supposizioni strane in vero, alle quali l' umano intelletto non può piegarsi sull'autorità del sig. Cavaliere. Come poi il Bellotti, descritto già qual *ridipintore*, sia qui chiamato *ritoccatore*, espressione che rende un' assai diversa idea, io non so, nè alcun altro fuori di me saprà certamente combinare.

Ma continuiamo l' esame di questo testo: *La nuova pittura* (dice egli) *del Bellotti conservò qualche tempo un tal quale effetto dovuto*

alla stupenda composizione, e in quell' epoca di grossi giudizj presso i mal informati scrittori, si trovano nuove lodi, non solo della pittura, ma ben anche del risarcimento. Oh quanta proclività a supporre il male, ed allo sprezzo! Erano dunque così grossolani giudici quei lodatori? Ed il secolo decimo ottavo era quello della barbarie? Il sig. Cavaliere può così giudicare di ciò che quegli hanno veduto, e ch' egli non vide, nè poteva vedere? Ma che sarà se nel Cenacolo quelle tre figure, le quali come or ora osserveremo sono per qualche tempo rimaste quali le aveva ridotte il Bellotti, quelle solo dico attirassero l' ammirazione degli intelligenti anche verso la fine dell' ultimo passato secolo, e non poco conservassero della leonardesca maniera; e se anche al presente che l' opera può dirsi perita, fossero quelle sole che qualche bellezza lasciano tuttora trasparire? Dirassi, che Bellotti tutto ha ridipinto, tutto ha di colori ed impiastri ricoperto e manomesso il Cenacolo, formandone una *nuova pittura?*

Inoltriamoci, e sempre più crescerà la maraviglia su questo singolare passo. Ivi cioè nella stessa pagina 199 si legge che *a poco a poco un nuovo annebbiamento universale ricoperse*

la pittura, e che Mazza fu commesso di risarcirla, il qual Mazza *tutta la guastò*, eccettuate quelle tre figure sovra accennate, e delle quali parlerò fra poco. Prosiegue poi il sig. Cavaliere così dicendo: *Intanto non vi era artefice di buon senso nella città nostra, che non disapprovasse altamente il Mazza, e chi lo pagava, e chi lo proteggeva.* Ma perchè mai tante doglianze se l'opera di Leonardo era cangiata nella maniera del Bellotti? Se poteva dirsi nuova pittura? Se tutto fu ricoperto eccettuato il poco *cielo* che vedevasi nel fondo del dipinto? Queste doglianze se erano giuste, come è da credersi, facevano onore al Bellotti, giacchè prima del suo lavorò l'opera era perduta all'occhio di chi la mirava, perchè abbagliata sino dall'antecedente secolo, ed in questa supposizione la sua memoria non merita quel sovrano disprezzo con cui il sig. Bossi la deturpa.

Ma che dirassi quando si legga nel principio della seguente pagina, cioè al numero 200, il racconto di ciò che avvenne mentre il Mazza manometteva l'opera? Ivi si riferisce il fatto del Padre Paolo Galloni, il quale in tale epoca pervenuto al priorato, non ignaro delle cose dell'arte, scacciò il Mazza, e così potè difen-

dere da quell' imperita mano le tre ultime figure che tuttora rimanevan quale le aveva ridotte il Bellotti, e queste sono quelle tre che stanno in fine della tavola alla destra di chi rimira l' opera. A che giovava il conservare quelle tre figure, se più non erano di Leonardo, ma bensì del Bellotti? Ed a che lodare quello sfratto del Mazza se l'opera era stata distrutta dal Bellotti?

E qui narra come da questo fatto corresse *voce che tre Apostoli ancora rimanessero intatti da ogni ritocco; voce però che non ebbe credito, se non presso coloro che ignoravan la prima rovina del Bellotti, oppure che non intendevano affatto le cose dell' arte: talchè mi fa meraviglia di trovare fra questi anche il Bianconi, che pure aveva* QUALCHE PRATICA *delle cose pittoriche.* Ma facciasi la dovuta differenza fra il semplice ritocco, ed il ricoprire il tutto, e cesserà la maraviglia.

Ora venendo a dare moderato giudizio di tante e tali asserzioni io voglio usare della naturale libertà d'opinare, e dirò che i primi guasti supposti prima del 1550 li lascio nella classe dei possibili, e nulla più; che quelli osservati dall' Armenini e dal Lomazzo sono fondati sopra testimonianze che possono benis-

simo combinarsi colla verità senza supporre perduta affatto l' opera. Che quella del Vasari che la dice *abbagliata* sta molto bene col danno del fumo, de' fiati e della polvere, nè toglie che con savio pulimento non si potesse in molta parte risarcire, e rendere visibile. A così opinare mi determina quanto più volte io stesso ho veduto, essere cioè quelle tre figure lasciate intatte dal Mazza, dilavate bensì come suol accadere ne' pulimenti, ma conservare in se stesse tali forme e tali caratteri di quella sublime maniera che era tutta propria del Vinci d'attirare l'ammirazione di chi le considerava. In quanto a me io non sapeva staccarne lo sguardo, malgrado il molto che pur dimostravano d'aver perduto. Inclinato come sono alla dubitazione, e niente proclive alla troppa libertà di decidere posso rendere buon conto di ciò che io ho provato in me stesso e vivamente sentito nel mio qualunque siasi senso pittoresco. Nè ciò farà meraviglia a chi rifletta alle lodi date al Bellotti che rendette visibile l' opera pulendola dalla densa patina che l' offuscava; nè a chi anche presentemente consideri l' opera, nella quale qualche leggier traccia di buono scorgerà tuttora in quelle figure; nè a quelli a' quali è

sembrato di vedere ciò confermato circa esse tre figure anche nella copia, o vogliasi dire nella ricomposizione dipinta dal sig. Cavaliere. Nè credo vi sia, eccettuato il sig. Cavaliere, chi possa ad altra epoca attribuire la vera e totale ruina di quella sorprendente e celebre pittura, se non alle vicende di questi ultimi anni; giacchè vive pur sono tuttora tante persone nè cieche, nè dell' arte affatto ignoranti, che hanno con piacere e con ammirazione veduto ed osservato quell' insigne dipinto, non dalla sola bellezza della composizione commossi, ma ben anche in parte dal lato dell' espressione, e dal modo di eseguire di quel maestro sommo. Ma troppo forse mi sono esteso, onde passando a ciò che più importa e mi chiama a diligente esame, lascerò che ciascuno giudichi se siano o no combinabili, ed esagerate quelle proposizioni sulle vere vicende del Cenacolo.

La parte che ora intraprendo ad esaminare è quella intitolata: *Opinioni di Leonardo intorno alle proporzioni del corpo umano.* Ma i pensamenti ed i precetti di Leonardo sublimi e chiarissimi sono in tal modo dall' Autore con certe sue opinioni interpretati, che renduti confusi ed oscuri non sarebbe possi-

bile lo svilupparli senza molto estendersi, e senza stancare il lettore. Così suole accadere quando si tratta di analizzare sentenze pronunciate con termini non precisi, con interpretazioni inesatte, e con sottigliezze d'ingegno dettate dall'immaginazione e dal vero aliene. Senza pertanto penetrare di troppo nello sviluppo di queste prime pagine, e rimettendo il lettore al confronto dell'originale, io mi studierò di dare qualche idea dell'inesatta interpretazione dall'Autore data alle vere massime di Leonardo, e ciò sia fatto per utilità de' Giovani studenti, onde scorgendo la verità non siano dall'errore traviati.

Il sig. Cav. Bossi narra primieramente, che dovendo supplire nella sua ricomposta copia ad alcune parti mancanti nelle figure si è posto ad *indagare con attenzione le opinioni di Leonardo intorno alle proporzioni del corpo umano, onde* (come egli dice) *nella mia copia supplire alle mancanze in una maniera, per quanto io mi potessi, analoga ai suoi metodi e precetti.* Da ciò prende argomento di esporre le massime vinciane; e primieramente osserva, che al tempo di Leonardo *già grande doveva essere lo studio delle proporzioni;* e che varie in varj modi erano dagli Artefici

espresse, e chi da Vitruvio, chi dallo studio della natura, chi in altri modi le aveva composte.

Ciò premesso con quella sua naturale indole di ritrovare errori e difetti e nelle opere, e negli Artefici, dice *che coloro pertanto che da Vitruvio avevan desunte le loro misure dovettero cadere in gravi sbaglj e discordanze sia pe' molti errori che deturpano i testi dell' autore .... sia per l' ardua difficoltà della materia, sia per la poca chiarezza con cui Vitruvio stesso la espose.* Io non esaminerò se tanti errori, e tanta oscurità siavi in quel testo di Vitruvio; dirò bensì che sembra essersi qui dal sig. Cav. Bossi avuto poco riguardo a quanto era per esporre progredendo dopo alcune pagine. Ivi come osserveremo in seguito pubblica alcuni disegni del Vinci, fra' quali uno ne propone come l' unico vero modello di armonica proporzione di tutto il corpo umano, che tutti supera quelli dagli altri artisti immaginati. Ma questo modello del Vinci come si dimostrerà all' ultima chiarissima evidenza, e come il sig. Bossi medesimo deve confessare in conformità dello scritto dello stesso Leonardo da lui riferito, è fatto secondo i precetti che si hanno in Vitruvio. Come mai dunque ha egli potuto asserire la necessità di

cadere in tanti errori seguendo Vitruvio? E non solo i seguaci di lui, ma *similmente quelli che senza la di lui scorta si diedero a stabilir misure dovettero cadere in gravi sbaglj e discordanze.* Ed ecco come anche questi studiando la natura dovettero essere infelici, sebbene il sig. Cav. Bossi come si proverà, e come scorgerà chiunque legga il suo volume, proponga come il migliore di tutti i mezzi a' giovani quello di misurare alcuni corpi belli, e di formarsi così un canone, mezzo usato appunto da que' maestri, che si *diedero a stabilir misure.* E tanto ferma egli tiene la massima di doversi misurare alcuni corpi belli, che termina tutta la parte che tratta delle proporzioni dicendo, che un *artefice di buon ingegno trarrà più assai di profitto nella simmetria studiando, e misurando una dozzina di corpi belli, che non leggendo un centinajo di libri anche dottissimi*, pag. 226: massima che riduce l' arte ne' suoi primi principj di risorgimento, tutti escludendo gli studj di già fatti, e che ritrovasi in perfetta contraddizione con quel modo di esprimersi, *quelli che si diedero a stabilir misure dovettero cadere in gravi sbaglj e discordanze.* Accordi chi può massime cotanto fra loro opposte.

Quelli finalmente, dice l'Autore, che nello studio delle proporzioni *all' autorità vitruviana e degli antichi unirono l' osservazione del naturale, s' avvicinarono alla ragion del vero e del bello; ma non diedero alla scienza tanto di lume, che bastasse a soddisfar quelli tra gli artefici contemporanei o posteriori, che oltrepassavano il confine della mediocrità.*

Anche questa decisione detta, e non corredata di prove non sembrerà ammissibile a chiunque conosca l' istoria della Pittura, e sappia quanti sommi uomini dal risorgimento delle arti sino alla sua più florida età abbiano utilmente scritto di proporzioni, e di metodi per gli scorci. Que' loro scritti sono bensì in molta parte o perduti o dimenticati, ma con essi fecero gli Artisti opere stupende.

E ben sappiamo che molti di essi avevano ridotta questa materia a non mediocre grado di esattezza, con sommo utile della buona pratica, onde si compiangono le opere perdute. Nè ciò si ignora dall'Autore, il quale nella stessa pag. 202 non teme di dire: *E una misura di autorità, di osservazioni e di scienza saranno stati gli scritti di Giotto, del Ghiberti, di Pietro della Francesca, del Ghirlandajo, e d' altri, che trattarono anticamente di pro-*

porzioni umane, ed è certamente gran danno che tali opere ci sieno tolte dal tempo o dalla ignoranza di chi le possiede. Chi giudicasse da questo solo testo sarebbe facilmente indotto a credere che il sig. Cav. Bossi avesse dello studio e dell'utilità delle proporzioni quell'alta idea che n'ebbero quelli che l'arte del disegno ricondussero all'antica dignità; ma progredendo nella lettura di questa, che è forse la sola veramente interessante parte del suo volume per l'oggetto che tratta, tali e tante così contrarie proposizioni e massime vi scorgerà fino a provarne vero dispiacere, come io stesso lo provo nel riferirle, e nell'esaminarle per puro amore dell'arte, del vero, e della studiosa Gioventù! Questo esame però è tanto più necessario, quantochè i precetti e le massime del sig. Cav. Bossi esposte in colto stile, ornate di copiosa erudizione, espresse da persona dotata di molto ingegno, e che trattano di un'arte conosciuta da pochi, singolarmente nella sua teoria, possono tanto più facilmente sedurre, quanto più francamente sono asserite. Ma esse sono tali su tutto ciò che la teoria delle proporzioni concerne, che io rimango da gran maraviglia sorpreso; nè mi so soventi volte immaginare quale sia ve-

ramente la mente dell'Autore, nè se egli abbia su questo ragguardevole punto o no un determinato sistema: dubitazione nella quale rimarrà chiunque attentamente il legga.

Quanto grande sia l'asseveranza dell' Autore nell' asserire senza prova ciò che sembragli atto a sostenere il proprio assunto traspare in tutto il volume, e si fa manifesto anche nelle successive linee a quelle che abbiamo riportate qui sopra. Ecco ciò che ivi dice senza curarsi di addurne argomento alcuno, e fondato sulla propria immaginazione. *Leonardo avrà di certo conosciuti tutti i migliori metodi altrui; ma più profondamente di ogni altro investigando i principj e la ragione vera delle misure si* ACCORSE *che tale studio voleva essere considerato diversamente che nol fu per coloro che in esso il precedettero.* Ma Dio immortale! Se le matematiche, come asserisce il sig. Bossi, sono inutili a fissare le proporzioni; se Vitruvio, e se lo studio della natura dovevano indurre in errori, se quegli antichi studj sono ignoti e perduti; come mai possono sognarsi tante cose in lode di Leonardo, ed in vituperio di quegli antichi maestri? Come sa egli che Leonardo si ACCORSE *che tale studio voleva essere considerato diversamente?* E che

diremo ora di quella encomiata scienza di Giotto, del Ghiberti, di Pietro della Francesca, del Ghirlandajo? Come mai così specificate ed esagerate asserzioni, se poi di Leonardo altro non ci sa comunicare se non assai poche proporzioni prese nella massima parte da Vitruvio; e nel rimanente cavate probabilmente da que' *migliori metodi altrui che di certo avrà conosciuti?* pag. 203.

Dopo ciò con assai metafisiche, e non troppo precise espressioni dice di Leonardo: *Da ciò appare che ei non faceva gran conto delle misure generali della specie, come di cosa di lieve discorso, e che la vera proporzione da lui ammessa, e riconosciuta di difficile investigazione è unicamente la proporzione di un particolare riguardo a se stesso, la quale secondo la retta imitazione debb' essere diversa in tutti i particolari della specie, siccome avviene nella natura.* Non è troppo felice questo modo di esprimersi, e quando vogliasi con esso dal sig. Cavaliere indicare, che Leonardo non ha mai creduto esservi un solo modello, un solo canone di bellezza per gli artefici, ma bensì doversi ciascuna figura variare, conservata però sempre la debita proporzione delle parti col tutto, dirò essere ciò

conforme a quello che gli Antichi ed i Moderni hanno detto, ed essere strana idea il supporre che colle proporzioni siasi da quei sommi maestri immaginata una figura sola, fuori della quale non fosse possibile una bella ed armonica simmetria. Questa strana idea è chiaramente espressa in varj luoghi del volume, e lo è a tal segno che il sig. Cavaliere ne cava poi per conseguenza l'inutilità di quelle proporzioni che in altri luoghi però considera come necessarie, e come studio di grande investigazione.

Prosiegue il sig. Cavaliere a stabilire le massime di Leonardo, e così si esprime nella stessa pagina 203: *Inoltre egli* (cioè Leonardo) *che esigeva una* PROPORZIONALITA' DI PARTI *fra loro, le quali fossero corrispondenti al tutto, divideva poi questa proporzionalità in equalità, e moto, colla quale sola divisione nascono tante differenze nelle misure, e tante difficoltà nel determinarle con precisione, che sarebbe opera da non venirne a capo; nè sembra ch' egli stesso, che forse solo potea riuscirvi, mai la facesse.* Quel giovane il quale collo studio, e col leggere dei libri bramando istruirsi nella teoria dell' arte si affidasse poi a questo desolante modo d' interpretare i precetti

di Leonardo, rimarrebbe disanimato affatto, e privo di lusinga di buon successo nell' intrapresa carriera. Ma chi dimenticate le false interpretazioni, attentamente leggerà i saviissimi precetti di quel sommo artefice, non vi ritroverà quelle impossibilità non so come dall'Autore immaginate, il quale in conformità di quella sua singolar maniera d' intendere il Vinci, io credo, che nulle potrebbe considerare anche le regole dell' armonia de' suoni; giacchè nessuno ha potuto, nè potrà dare in esempio tutte quelle modulazioni che sono possibili, date e conservate quelle principali regole di armonia.

Ma io voglio per comodo e per convinzione de' miei lettori addurre qui gli originali precetti del Vinci, a' quali, come vedesi dalla nota N.° 20 in fine del volume, il sig. Cav. Bossi appoggia quella sua sfigurata interpretazione. Sono essi alli N.i XLVIII. e XLIX. de' precetti nell' edizione di Parigi, il primo de' quali dice: *la figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè proporzionalità delle parti in fra di loro, le quali siano corrispondenti al tutto, e il movimento appropriato all' accidente mentale della cosa viva che si move.* Vuole adunque Leonardo che non solo

siano armoniche le parti, ma che l'azione corrisponda a ciò che si vuole esprimere nella figura. Evvi precetto più semplice e più sensato? E dove sono qui le impossibilità? E perchè distorre l'animo degli studenti da così sagge massime, involgendole in tenebrosa oscurità, quando sono chiare quanto la luce del sole?

Il secondo de' sovrallegati precetti, sebbene non breve quanto il superiore, deve pur essere riportato per amore della verità, e per lume de' giovani: *La proporzione delle membra* (dice quel gran Maestro) *si divide in due altre parti, cioè equalità, e moto. Equalità s' intende oltre alle misure corrispondenti al tutto, che non mescoli le membra de' giovani con quelle de' vecchi, nè quelle de' grassi con quelle de' magri, nè le membra leggiadre con le inette e pigre: ed oltre di questo, che non facci alli maschi membra femminili in modo che l' attitudine, ovvero movimenti de' vecchi non siano fatti con quella medesima vivacità che quelli de' giovani, nè quelli di una femmina come quelli di un maschio: facendo che li movimenti e membri di un gagliardo siano tali che in esse membra dimostrino essa valetudine.* Or giudichi il lettore

se a ragione il sig. Bossi deduca tanta differenza nelle misure, e tante difficoltà confondendo la differenza *delle misure corrispondenti al tutto* colla differenza de' caratteri, de' sessi e delle età; che sia opera di non *venirne a capo;* e se possa dirsi aver egli inteso questo chiarissimo e sommamente ragionevole precetto comune a tutti quelli che di questa materia hanno scritto. Che se il sig. Bossi così ragiona sulle cose del suo Leonardo che ha tanto meditato, che cosa dovrassi poi dire de' suoi giudizj quando con tanto poco riguardo parla di Alberto Duro, di Leon Battista Alberti, di Baccio Bandinello, e di tanti altri uomini rispettabilissimi, come avremo occasione di trattarne in seguito? Spiacemi di non poter essere officioso quanto bramerei; ma il vedere malmenati tanti uomini sommi, mio malgrado mi spinge ad esaminare se a ragione sono biasimati; nè può il sig. Bossi dolersi che in modo più moderato seco si usi di quanto egli praticò con quelli.

Se poi ciò non basta a dimostrare come il sig. Cavaliere trasmuti il senso e le massime dei precetti del Vinci, de' quali sembra quasi che ne scriva anche per giuoco, ecco che cosa egli ne dice in fine di questa sua pagina 203,

che offre materia a non poca maraviglia: *Per dare in fine idea della finezza con cui vedeva e sentiva in questa parte dell' arte, basti il dire che per la sola testa ch' ei divide scalarmente per dodici gradi, punti, minuti, e semiminimi, egli viene a stabilire una divisione di duecento e quarantotto mila e ottocento trentadue parti, con che a dir vero si rimane in dubbio se egli intendesse piuttosto di far concepire la infinita modificabilità delle parti della testa, per cui avviene, che uomini a milioni si riconoscono fra loro; oppure volesse far la satira delle misure generali, siccome di cosa non determinabile, se non a danno del vero, e dell' arte.* Dà Leonardo questo precetto parlando della *statua*, ed ognuno sa, che nella scoltura assai più minute parti si misurano, di quello che nella pittura; che nei colossi si dividono in minime parti, ed ognuno può ben credere che Leonardo volle in esso indicare quante minime diligenze siano praticabili, ma nessuno sognerà che abbia voluto porre in ridicolo le diligenti misure delle umane proporzioni. Chi mai può così sognare, il quale conosca i precetti suoi e l'arte? Del modo di studiare egli così insegna al precetto VII: *Studia prima la*

scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore deve studiare con regola, e non lasciar cosa, che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è fra le membra degli animali, e le loro giunture. Ma quella scienza in quanto al disegno altro non è, che l' anatomia, le proporzioni, e la prospettiva: nè bastava a Leonardo che il suo allievo conoscesse le proporzioni de' corpi umani, ma volea che quelle pure degli animali gli fossero ben note.

Potrà poi il saggio lettore ponderare quello spiritoso modo di dire: *Egli viene a stabilire una divisione di duecento quarantotto mila e ottocento trenta due parti*, e gli darà quel valore che merita. Chi misura per esempio col braccio nostro non è detto che divida la cosa misurata in cento quarantaquattro parti, sebbene dodici once sienvi nel braccio, ciascuna delle quali è divisa per dodici punti. Eh vi vuol ben altro, che usar sarcasmi, e spiritosi frizzi! Chi misura col nostro trabucco divide forse in sei mille e novecento sessantaquattro punti, ciò che misura perchè tanti ne contiene il trabucco? La precisione logica permette forse di così ragionare sulla divisione, confondendo la misura colla cosa da misu-

rarsi? La colonna di dodici moduli è forse divisa in 144 parti, perchè il modulo sia diviso in dodici? E chi pesa una libbra di dodici once, divide forse la materia che pesa in grani perchè la libbra si divide in once, in danari, in grani, co' quali pesare si possano le minime frazioni?

In quanto poi a quella varietà di proporzioni che l'autore non ritiene combinabile col canone di bella simmetria, egli poteva facilmente senza alcuna profonda meditazione formarsene più chiara idea col solo leggere il precetto XXI che Leonardo dà sulla varietà delle figure, ed eccolo: *Il pittore deve cercare d' essere universale, perchè gli manca assai dignità, se fa una cosa bene, e l' altra male, come molti che solo studiano nell' ignudo misurato, e proporzionato. e* NON RICERCANO LA SUA *VARIETÀ*, *perchè può essere un* UOMO PROPORZIONATO, ED ESSERE GROSSO, E CORTO, E LUNGO, E SOTTILE, E MEDIOCRE, *e chi di questa varietà non tien conto, fa sempre le sue figure in stampa, il che merita gran riprensione.* Che cosa può dirsi di più chiaro per indicare che non un solo corpo può essere proporzionato come erroneamente sostiene il sig. cav. Bossi; ma che

ritenute certe proporzioni, e corrispondenze delle membra, senza della quale non evvi bellezza alcuna di simmetria, possano però variarsi i corpi in mille modi? Or come potranno combinarsi quelle solerti indagini, quelle profonde meditazioni, quelle minute diligenze dal sig. Cavaliere usate per indagare le opinioni del Vinci sulle proporzioni dell' umana figura, onde ritrarne i giusti principj co' quali supplire alle mancanze dell' originale Cenacolo, ed a' difetti delle copie, nella ricomposizione da lui fattane? Come, dico io, e dirà chiunque il legga, può combinarsi con questo chiarissimo e giusto precetto di Leonardo quella proposizione del sig. Bossi, come cosa che di poco conto definisce la bella proporzione del corpo umano, supponendo che quella non possa variarsi, nè servire di base per ritrovarne le *varietà?* Ma nel progresso di questo esame si anderanno di mano in mano sviluppando con chiarezza maggiore le idee su questa importante parte dell' arte, e per ora basterà il riflettere ad un solo esempio per comprendere come ritenute alcune proporzioni si possano variare le figure conservando la simmetria, e siaci in esempio il volto umano. Non vi è mediocre pittore, il quale ignori

che la faccia vuol essere divisa in tre parti eguali, così dal nascere de' capelli alla radice del naso, da questa al suo fine, e da qui al terminare del mento vi sono tre eguali spazj; ma dirassi per questo che tutti i volti umani così disegnati siano simili? Sarà forse cosa di poco momento quella divisione in tre alla bellezza de' volti; o impedirà essa divisione il variare delle fisonomie? Ecco come questa sola naturale osservazione poteva distoglier il sig. Bossi da quel suo franco asserire, che dato il canone delle proporzioni non sarebbe possibile che una sola bella figura. Cangiate le forme, che cangiar possono per così dire all' infinito, e ritenute le proporzioni delle lunghezze, rimane la simmetria armonica, e tutto si varia il carattere della figura. Ma più ancora può farsi, anzi si deve fare come prescrive quel precetto n.° XXI del Vinci; e così si è insegnato da chi ha saputo profondamente conoscere questa teorica parte del retto disegnare (voglio dire da Alberto Duro), il cui trattato insegna il variare delle proporzioni in via armonica con principj geometrici; che che ne pensi in contrario il sig. Bossi che vuole assolutamente esclusa la geometria dalle proporzioni del corpo umano,

in conformità della quale massima io penso che vorrebbe escludere la corrispondenza dei numeri nella armonia delle voci musiche, se compositore ne fosse. Questa sua erronea massima è chiaramente da lui espressa, anche ove in fine di questo capo delle proporzioni, intende di ridurre *ad utile conclusione* quanto di sopra ha detto, e così ce la dà come massima fondamentale. A quella sua conclusione, sulla quale converrà ritornare nel seguito di questo esame progressivo che di pagina in pagina vado facendo, io per ora rimetto il lettore acciò si convinca quanta sia l' implicata ambiguità, colla quale dal sig. Cavaliere è trattata, e non intesa questa fondamentale parte dell' arte del disegno. Ma prosieguasi l' esame acciò si rischiarino le idee.

Con tutto ciò (soggiunge il sig. Cavaliere) *siccome avviene al pittore d' imitare i corpi umani a centinaja, e siccome ne' corpi belli le differenze delle parti per lo più sono piccole, e diventano poi quasi impercettibili nelle più comuni imitazioni minori della grandezza naturale, Leonardo riconosceva necessario al pittore l' adoperare una misura generale* SPECIALMENTE PER L' USO PRIVATO *di preparare con prontezza le composizioni delle*

istorie. Con quella frase *ne' corpi belli le differenze delle parti per lo più sono piccole* non si accorda la varietà della bella natura, nè saprei come piccole siano le varietà fra un bel Mercurio, ed un Ercole ben proporzionato, fra una Venere, ed una Giunone, fra un Giove, ed un Marte, e così dicasi fra un robusto atleta, ed un gentile danzatore. E con quell' altre frasi *specialmente per l' uso privato* sembra volersi confermare dall' autore quella sua idea in varj luoghi insinuata, essere cioè di assai poco uso, e di poca utilità il canone delle proporzioni: sebbene poi altrove parli con venerazione della scienza che i Greci ne avevano, e di quella pure dei nostri antichi artisti ristoratori dell' arte. E siaci di nuova prova e conferma per la supposta poca utilità il rimanente del testo che qui trascrivo: *Voleva però che l' elezione della figura in che far abito fosse fatta con grandi avvertenze sopra la regola di un corpo naturale, il quale comunemente fosse di proporzione laudabile*, *E A TAL FINE DEBBONO CREDERSI FATTI I DISEGNI DI LEONARDO CHE SPETTANO ALLE PROPORZIONI, ED IL PIU' DE' PRECETTI DA LUI LASCIATICI INTORNO TALE MATERIA.* Ecco a quanto pic-

solo scopo tendano i precetti sulle proporzioni; a quello cioè di preparare con prontezza i pensieri delle composizioni. Quale artista mai potrà convenire nel pensiero dell' autore? E qui volentieri trascriverei anche quel precetto XLV ch' egli cita nella nota 22, se il voler troppo provare ciò che è dimostrato non fosse inutile cosa. Potrà il lettore riscontrarlo nell' originale, e gli servirà di nuova prova dell' affatto singolar modo col quale i precetti di Leonardo sono interpretati. È ben altro ciò che vuole Leonardo, di ciò che malamente di lui s' interpreta: anche il suo precetto CLXXIII delle misure universali de' corpi ne fa prova, giacchè così insegna: *Dico, che le misure universali de' corpi si debbono* OSSERVARE *nelle lunghezze delle figure, e non nella grossezza, perchè delle laudabili, e maravigliose cose, che appariscono nell' opere della natura è che mai in qualunque specie un particolare con precisione si somiglia all' altro. Adunque tu imitatore della natura guarda, ed attendi alla varietà de' lineamenti. Piacemi bene, che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti, e braccia lunghe; piglia dunque le misure delle giunture, e* LE GROSSEZZE NEL-

LE QUALI FORTE VARIA ESSA NATURA, E VARIERAI ANCOR TU. Questi precetti sono chiarissimi, non abbisognano nè d'ingegnose indagini, nè di meditazioni, ma non combinano colle massime del sig. Bossi dopo tanti studj che di Leonardo ha fatti, dimostrando anzi l'erroneità di quella proposizione qui sopra riferita, e *a tal fine debbono credersi fatti i disegni di Leonardo, che spettano alle proporzioni, ed il più de' precetti da lui lasciatici intorno tale materia:* cioè alla facilità di comporre le storie nel formarne i *pensieri* coi disegni.

Non contento l'autore d'avere cotanto oscurati i chiarissimi precetti di Leonardo continua nel seguente modo: *Voleva ancora che questa misura fosse unicamente usata per le lunghezze, e non per le larghezze nelle quali esige più sensibili varietà. Osserva similmente l'accorciarsi, e l'allungarsi delle membra secondo la diversità de' movimenti, e piegamenti, e intralcia finalmente con tante distinzioni le misure stesse che egli stabilisce, che chiunque non è notabilmente innoltrato nell' arte NON POTRÀ MOLTO GIOVARSI DE' SUOI PRECETTI, E DELLE SUE OSSERVAZIONI.*

Il precetto di Leonardo, che qui sopra ho

riportato, ed al quale riferisce l'autore colla nota 23, non dice che la misura debba *unicamente* usarsi nelle lunghezze; ma che le misure *universali* dei corpi si debbono osservare nelle lunghezze delle figure, e non nelle grossezze ec..... Quell' avverbio *unicamente* aggiuntovi, e l'addiettivo *universali* soppresso, inducono un senso diverso assai da quello che è chiaro nel Vinci, e i cui precetti in quanto alle proporzioni non sono certamente stati intesi dal sig. cav. Bossi nel loro vero senso. Si è già osservato, che ritenute le lunghezze delle tre divisioni della faccia, e conservata quella costante armonia, possono variarsi all'infinito le fisonomie de' volti, facendone de' grassi e de' magri, de' belli e de' brutti col variare delle forme, e delle larghezze: così nell'intera figura conservate le *universali* proporzioni, formandola per esempio di otto teste nella sua totale altezza, si possono ottenere variazioni infinite col variare delle sole grossezze, e delle forme, e molte proporzionate figure si otterranno, perchè quella *universale proporzione* è conservata. Ecco come da questo suo testo qui sopra riportato si scorge chiaramente il poco conto ch' egli fa dello studio delle proporzioni per l' utile del-

l'arte, e la confusa idea ch'egli di tale studio, e de' precetti del Vinci si è formata. Che se Leonardo fa osservare le diversità che nelle piegature delle membra si scontrano, ciò prova la necessità d' uniformarsi alla natura nel disegnarle, e non induce oscurità alcuna nello studioso delle proporzioni. E ben lungi che Leonardo *intralci con tante distinzioni le misure stesse ch' egli stabilisce*, *che chiunque non è già notabilmente innoltrato nell' arte non possa molto giovarsi de' suoi precetti*, *e delle sue osservazioni*, espressioni che non fanno certamente onore a Leonardo; questi anzi chiaramente si esprime per giovamento, e per norma degli scolari, non essendovi oscurità per chi senza prevenzione attentamente il legga. Sarebbe poi anche troppo grave danno per l' arte, se quel Leonardo che vuolsi abbia tutti superati quelli che lo *precedettero*, e chi venne a lui *in seguito* anche in questo studio, avesse poi così intralciate le cose, che a poca utilità servir potessero le profonde diligentissime indagini da lui fatte.

Avendo così il sig. Cavaliere *premessi tali avvertimenti sul modo con cui dagli scritti si può giudicare che Leonardo la pensasse nelle*

cose della proporzione, passa a descrivere tre disegni da lui posseduti, originali di Leonardo. I due primi danno varie misure della testa virile veduta di profilo, sulle quali non mi trattengo in osservazioni, e solo dirò essere esse un' evidente prova del conto sommo che Leonardo faceva delle misure, non già per servirsene nel solo abbozzare le storie esprimendone le prime invenzioni, ma nell' esecuzione delle opere, nella descrizione de' quali due disegni è sfuggito all' autore un errore calcolando nove le divisioni della seconda testa, mentre che non sono se non otto sole, pag. 205. Alle misure suddette, altre ne aggiunge l' autore derivandole dai due disegni delle teste; ma come quelle ch' esso stesso dà, sono misure di sola approssimazione, perchè cavate da disegni fatti a mano, e non esattamente misurati, così lascio che i leggitori le riscontrino nell' originale testo, senza che vi si aggiunghino nuove riflessioni.

Prima di passare alla descrizione del terzo disegno che comprende l' umana figura intera, osserva l' Autore, che sebbene *Leonardo*, al dire di lui, *in questa parte delle proporzioni vincesse ogni altro del suo tempo, e al suo tempo anteriore non soddisfece in esse a*

se stesso .... e che dolevasi di non conoscere la simmetria de' corpi umani come la conoscevano gli antichi. Io sono pienamente d'accordo coll' Autore, e volentieri mi persuado che Leonardo così la pensasse. Ma da ciò io deduco conseguenze diverse da quelle che possa cavarne il sig. Cavaliere in conformità de' suoi principj. Imperocchè di buon grado propendo a credere che gli antichi conoscessero così le vere regole delle proporzioni armoniche alla facoltà visiva, cioè agli occhi come noi conosciamo quelle che l' armonia costituiscono de' suoni per le orecchie. Questo mio pensiero che penso di sviluppare in un separato e breve saggio elementare sul modo di studiare il disegno, servirà forse a qualche non inutile lume degli artisti. Ora quel Leonardo, che dal poco frammento conservatoci da Vitruvio, ha potuto formarsi un canone di buona proporzione, non poteva che compiangere la perdita, e la mancanza di quella scienza che da' Greci e dagli Egizj prima di essi era conosciuta, di che ne abbiamo irrefragabili testimonianze; scienza colla quale potevano imitare la bella natura sempre variando le figure, conservata l' armonia delle parti, e la buona corrispondenza loro, base

fondamentale del bello. In quell' elementare saggio, che spero di poter scrivere, credo mi sarà dato di provare, che per quanto possiamo giudicare dagli scritti e da' libri che ci rimangono, la sola simmetria di Alberto Duro è quella che ci addita una certa tal quale via di giungere alla scienza degli antichi con mezzi geometrici; mezzi ora non aggraditi dal sig. Cav. Bossi, il cui distinto ingegno però potrà forse ritrovare non dispregievoli gli argomenti che ivi sono per produrre, e meco in essi convenire.

Ecco come il sig. Cav. Bossi venga a descrivere il terzo disegno alla pag. 208, f.° 17. *I due disegni che abbiamo esaminati sono, direi quasi, precetti scritti fondati sulla sola osservazione naturale. Questo terzo ha di più il fondamento sull' autorità di Vitruvio, ed ha il vantaggio di essere accuratissimo nelle forme, e mirabile nel carattere.* Poteva egli però osservare avere anche quei due disegni per la principale divisione della faccia il loro fondamento in Vitruvio, e non dirli fondati sulla sola osservazione naturale. Sembra anche non alieno dal probabile, che studiando Leonardo le opere di Masaccio abbia da esse ricavate alcune misure della testa, ed altre

da altri. Da esse pitture che ha copiate, come narra il Vasari, e hanno pure studiate, e Rafaello, e Michelangelo, ha forse Leonardo dovuto conoscere anche la necessità della prospettiva che Masaccio, il primo fra tutti ha saputo osservare, e che ha tanta relazione alla simmetria de' corpi, che in qualche modo scurciano.

Ciò premesso, riferisce quanto Leonardo di proprio pugno ha scritto sulla carta medesima ove ha delineato il disegno, e queste sono le precise parole: *Vitruvio architetto, mette nella sua opera di Architettura, che le misure del corpo umano sono dalla natura distribuite in questo modo.* E qui per lume del lettore mi determino a riportare le misure scritte dal Vinci sul suo disegno, ponendo loro di contro quelle che leggonsi in Vitruvio tradotto da Cesare Cesariano, acciò giudichi se quel modello sia d' invenzione di Leonardo, o frammento da Vitruvio conservatoci, e se perfettissimo sia, o contenente errore in ciò che Leonardo vi ha aggiunto.

CONFRONTO

FRA LE PROPORZIONI DI VITRUVIO, E QUELLE DEL VINCI.

PROPORZIONI DI LEONARDO come nel Volume.

1. Dal nascimento de' capelli al fine di sotto del mento, è il decimo dell' altezza dell' uomo.

2. Dal di sotto del mento alla sommità del capo, è l' ottava dell' altezza dell' uomo.

3. Dal disopra del petto alla sommità del capo, fia il sesto dell' uomo.

4 Dal disopra del petto alla sommità de' capelli, sia la settima parte di tutto l' uomo.

N.B. Questa misura non si ritrova in Vitruvio, ma non è combinabile colla antecedente di Leonardo posta al numero 3, come si dimostrerà in seguito, e non vi può essere stata posta che per equivoco di memoria.

5. Dalle tette al disopra del capo, sia la quarta parte dell' uomo.

6. La maggior larghezza delle spalle contiene in se la quarta parte dell' uomo.

7. Dal gomito alla punta della mano, sia la quarta parte.

PROPORZIONI DI VITRUVIO; Testo di Cesare Cesariano.

1. Perche il corpo del homo così la natura lo ha composto: che la facie del capo, dal mento alla summa fronte: cioè in fine alle basse radice del capillo fusse de tuto il corpo la decima parte.

2. Il capo dal mento a la sua summità della cervice si è della parte octava.

3 Dalla summità dil pecto in fine a le basse radici del capillo la sexta parte.

5. E da mezzo il petto insino a la summa vertice la quarta parte.

6 Similmente il pecto de una quarta parte. *Cioè misurando la figura ove il petto ha la sua maggior larghezza, e comprendendovi la parte superiore del braccio*

7. Il cubito la quarta parte.

LEONARDO.

8. Dal gomito al termine della spalla sia l'ottava parte di esso uomo.

VITRUVIO.

8. Questa misura non è letteralmente espressa in Vitruvio; ma deriva necessariamente dall'essere l'uomo da lui descritto largo otto teste, il cubito la quarta del tutto, la quarta il petto, come riesce evidente a chiunque ne faccia il disegno, o per poco vi rifletta.

LEONARDO.

9. Tutta la mano sia la decima parte dell'uomo.

VITRUVIO.

9. Similmente la palma de la mano dal articolo a la extremitate del digito de mezo gli sia altro tanto. *Cioè la decima come qui sopra* al N.° 1.

LEONARDO.

10. Il membro virile nasce nel mezzo dell'uomo.

VITRUVIO.

10. Questo non è detto in Vitruvio; ma Leon Battista Alberti anteriore a Leonardo lo ha chiaramente detto, e forse il Vinci da lui lo ha preso. Ecco le parole ove descrive la figura umana alta sei piedi, e ne dà le misure incominciando dalla pianta. *L'altezza sino all'osso sotto il quale sta appiccata la natura piedi* 3. Dunque alla precisa metà del corpo

LEONARDO.

11. Dal disotto del ginocchio al nascimento del membro, sia la quarta parte.

VITRUVIO.

11. Nemeno questa misura io leggo in Vitruvio, ma queste misure principali erano certamente comuni a buoni maestri anteriori a Leonardo.

Nè questa può bastare per attribuire a Leonardo come erroneamente fa il sig Bossi, le proporzioni di quel suo canone.

LEONARDO.

12. Le parti che si trovano infra il mento e il naso, e nascimento de' capelli e quel de' cigli, ciascuno spazio per se è simile all'orecchio, ed è il terzo del volto.

VITRUVIO.

12. Ma de la altitudine de ipsa facie: la terzia parte e dal basso mento alle basse narisse. Il naso dalle basse narisse a la fin del mezo de li supercilii altrotanto. Da quella fino alle basse radice del capillo dove la fronte si efficie similmente è de una terzia parte.

Ho detto non potersi combinare quella proporzione che Leonardo dà di una settima parte dell' uomo dal disopra del petto alla sommità de' capelli, con quella dal disopra del petto alla sommità del capo, ed eccone la dimostrazione. Leonardo come qui sopra al n.° 3, pone la sesta parte dell' uomo dalla sommità del petto all' estremità della testa. Ora essendo tutta la figura di dieci facce, e ciascuna faccia essendo divisa in tre eguali parti, cioè essendo composta di tre lunghezze di naso, ne viene di conseguenza che tutta la figura sia composta di trenta lunghezze di naso. Quella sesta parte adunque contiene cinque nasi, perchè sei volte cinque fanno trenta.

Se pertanto dal disopra del petto all' estremità del capo non vi sono che cinque nasi, nascerà la necessaria conseguenza che la settima parte da Leonardo assegnata dallo stesso disopra del petto all' estremità della fronte ove nascono i capelli, sia di cinque nasi, meno quanto sta fra l' estremità della fronte alla sommità del capo. Ma questa parte, secondo i disegni di Leonardo, non è che la sola quinta parte della testa, cioè tre quarte parti di un naso, dunque la settima

parte sarà cinque nasi meno tre quarti di naso, cioè quattro nasi ed un quarto. Veggasi se questi quattro ed un quarto, moltiplicati per sette diano la totalità di 30, e si ritroverà che non danno che 29. $^{3}/_{4}$. Dunque la proporzione di Leonardo probabilmente scritta a memoria, ove si scosta da quella di Vitruvio contiene un errore di calcolo. La differenza non è che di un quarto di naso, cioè della 120.ª parte di tutta la figura; ma ad ogni modo in quel modello di perfezione vi è errore.

Evvi inoltre in quel disegno l'equivoco di far toccare il circolo con tutto il piede, cioè colla pianta, e non coll'estremità delle dita, come Vitruvio asserisce volessero gli antichi artefici. Questa particolarità invece si osserva mantenuta nel disegno dell'edizione di Cesare Cesariano. Ma cose assai vi sarebbero a rilevare col compasso alla mano sul disegno di Leonardo, nel quale molte difficoltà vi scorgo nella misura delle gambe, che non è conservata la stessa per il quadrato, e per il circolo, per quella della testa che non è l'ottava, per quella del piede che non è la sesta, onde questo disegno, se è spogliato dalle note Vitruviane, si vede fatto di fretta, ed im-

perfettissimo canone. Le misure poi che il sig. Cavaliere (dimenticata la perfezione e la semplicità di quel modello da lui stesso tanto encomiato) sostituisce a quelle di Leonardo per migliorarne la divisione, non si accordano col disegno se non per approssimazione. Da tutto ciò credo potersi argomentare, che partendo il sig. Cavaliere dalla ferma persuasione che il canone delle proporzioni sia di poco uso, e che il suo eroe sia stato infallibile, abbia trattata questa materia con spiritosa leggerezza.

Malgrado tutto ciò che si è qui osservato, malgrado la dichiarazione che Leonardo ha fatta, così si esprime il sig. Cavaliere p. 210 f. 15: *Intanto per gli usi limitati cui simili canoni possano servire, e ad onta delle infinite eccezioni, cui la propria loro natura li rende soggetti, questo di Leonardo è, se non erro, il più consentaneo al vero, il più semplice, il più fecondo di misure armoniche, il più armonico nel tutto, il più facile a serbarsi nella memoria, il più utile in somma all' arte di quanti prima, e dopo di Leonardo ne furono posti in luce dagli scrittori.* Ciò mi rammenta quel detto del Segretario fiorentino, che leggesi nel libro terzo dei discorsi al

capo XLVIII. *Ma spesso il desiderio del vincere acceca gli animi degli uomini, che non veggono altro che quello pare faccia per loro.* Io convengo che buono sia questo modello, nessuno però potrà ritrovarlo migliore di quelli da altri artefici praticati prima, ed ora perduti, perchè non essendo a noi pervenuti nessuno può confrontarli; ed in quanto a quello che di Leon Battista Alberti abbiamo, molti Artisti non la penseranno come ne pensa e ne scrive il sig. Cavaliere. Non convengo parimenti che esso modello sia di Leonardo per le addotte ragioni, e perchè Leonardo stesso lo attesta, e lo dice fatto sulle misure vitruviane: nè so come spiegare la manifesta contraddizione colla quale viene asserito essere di Leonardo quella forma di proporzionale disegno, che dal disegno medesimo dal sig. Cavaliere posseduto, e dalle annotazioni di Leonardo da lui riportate consta essere frammento vitruviano. Nè minore sorpresa io provo nel vedere date a Leonardo tante lodi, e non rilevato l' errore che Leonardo, forse per avere scritto di fretta ed a memoria quelle misure, vi ha posto. Se chi tanto lodò quel disegno come il più armonico vi avesse data tanta attenzione nell' esaminarlo,

quanta quelle lodi ne suppongono, avrebbe potuto col confronto di Vitruvio, e col calcolo rilevarne il pregio ed i difetti, attribuendoli a chi appartengono: anzi da queste pregievolissime nozioni da Vitruvio conservateci si conferma che presso gli antichi, come le loro opere il dimostrano, osservavansi le proporzioni, e sebbene le variassero secondo la diversa età ed il diverso carattere, ne volevano però sempre conservata l'armonia.

Ma ben diversa è l'opinione dell'Autore chiaramente da lui espressa anche con quelle parole: *Intanto per gli usi limitati, cui simili canoni possono servire;* colle quali si mostra coerente a quella sua opinione, che a nessun altro uso giovi la scienza delle proporzioni, se non per formarsi una ragionevole maniera nell'abbozzare e nel mettere in disegno i pensieri delle composizioni; e che essa scienza non insegni che una sola figura. Senza di essa però non speri alcuno mai di giungere alla perfezione nel disegno, e sappia che con quelle proporzioni stabilmente ritenute, come si è dimostrato in mille modi, potrà variare le figure col variare delle larghezze, delle grossezze e de' lineamenti. Ed è appunto per ciò che ingiusta deve dirsi quella mancanza di

stima colla quale l' Autore scrive della simmetria di Alberto Durero, il quale con ingegnosi modi ha mostrata la via di cavare dal canone principale moltiplici variate figure in modo proporzionale.

Non contento l' Autore di avere attribuite a Leonardo quelle proporzioni conservateci da Vitruvio, vuole egli provare essere quel suo disegno il modello de' modelli, e la perfezione istessa: e solo fatta eccezione degli antichi Greci, giacchè le loro opere, e le memorie degli autori ci provano ch' essi avevano una vera scienza di simmetria a noi ignota, passa a ragionare sulle proporzioni de' moderni autori. Dove è da notare che inutile non sia per riuscire un rapido esame dell' opinione su ciascun autore dal sig. Bossi pronunciata, dovendo anzi questo servire a rischiarimento del suo modo di pensare in tale materia, ed a definire quanto sia il pregio di quel suo disegno, del quale non contento di scriverne come di cosa ritrovata da Leonardo, vuole poi che sopra tutte le proporzioni altrui così trionfi, come si è industriato di far primeggiare il Vinci sopra tutti gli altri pittori; cosicchè tutto ciò che non combina col disegno o col Vinci non possa essere che spre-

gevole, o mediocre assai. Fermo egli in questo suo assunto discende a ragionare sulle proporzioni lasciateci da' moderni artisti, e dà principio da quelle di Leon Battista Alberto, del quale così scrive pag. 211, l. 32: .... *ci è duopo venire sino a Leon Battista Alberti il quale precedette è vero Leonardo, ma nol giovò però gran fatto co' suoi studj circa queste materie.* Come poi il sig. Cavaliere sappia che *nol giovò gran fatto*, e come lo possa provare, è per me cosa affatto ignota, e credo lo sarà anche per altri. Poi continua: *Imperocchè sebbene ei si vanti d'aver desunta la sua simmetria da gran numero di corpi belli, per lasciare altre eccezioni, le sue divisioni a piedi, gradi, e minuti non hanno infra esse stesse, nè col tutto alcuna relazione ragionevole, talchè è assolutamente impossibile il tenerle a mente con precisione.* E in questo modo, e con questo genere di logici argomenti sarà permesso il giudicare dei precetti di Leon Battista Alberti, che pure fu uno dei più dotti e sottili ingegni del suo secolo! Forsechè per lodare Leonardo, ed un suo disegno, le cui proporzioni non son sue, come si è provato, è necessaria cosa il parlare con frasi di disprezzo degli altri uomini sommi? E do-

vrà dirsi spregevole e cattiva la forma delle proporzioni lasciateci da quell' uomo di tanto singolare talento; di quello, che due sì ragguardevoli trattati ci ha lasciati della pittura e *della statua*, da lui pensati, e scritti in quella prima età del rinascimento dell' arti; trattati che hanno ottenuta la venerazione di tutte le colte persone per alcuni secoli, e che la otterranno nei futuri, perchè al sig. Cavaliere non piace la divisione in piedi, gradi, e minuti? E perchè non è possibile il tenere *a mente* con precisione quelle misure? Pare che il sig. Cavaliere valuti assai la facilità della memoria; ma questa sarà sempre impossibile ove si tratti di minute proporzioni; e non da questo principio, ma dall' armonia e simmetria loro se ne deve calcolare il pregio. Che vuol dire poi quell' espressione, che quelle divisioni dell' Alberti *non hanno in fra esse stesse nè col tutto alcuna relazione ragionevole?* Vuol egli dire che sono proporzioni inarmoniche, o che quel modo di misurare non ha relazione fra la cosa con cui si misura, e la cosa misurata? Se la prima di queste due idee è quella del sig. Cavaliere, egli ci perdonerà se non sappiamo persuadercene sulla semplice sua asserzione, e se al

suo giudizio preferiamo quello di Leon Battista Alberti. Quando poi la seconda sia quella ch' egli ha creduto di esprimere, noi osserveremo, che il piede ha certamente relazione con tutto il corpo, e che quella sua lunga misura deve necessariamente suddividersi da chi vuole diligentemente misurare. Che poi questo modo di dividere, che è piaciuto a tanti artisti di sommo ingegno e nell' arte maestri non abbia simile sorte presso il signor Cavaliere, ciò non influirà sul merito di quelle divisioni, nè su quello dell'Alberti. Nè sembra imparziale il giudizio che ne fa con quella frase *sebbene ei si vanti di aver desunta la sua simmetria da gran numero di corpi belli*, frase colla quale non si sa bene s'egli voglia accusarlo d' impostura nell' asserire di aver esaminati tanti corpi belli contro la verità, o se voglia trattarlo d' ignorante, il quale con tanti esami di bellezza abbia poi formato un regolo, ossia un modello scorretto e deforme. Il così ragionare sulle opere de' grandi maestri, e di essi stessi non potrà certamente ottenere l' approvazione degli uomini saggi.

Dall' Alberti passa a Fra Paciolo, che ritrova confuso in modo che *nulla si può trarre di ragionevole da quanto egli scrive*; sentenza

troppo severa, e che non giova per ora di esaminare, onde evitare quella prolissità che potrà più facilmente tollerarsi ragionando sulle proporzioni dei maestri dell' arte, di quello che su quelle di uomini distinti bensì, ma non professori artisti.

Dopo il Paciolo è nominato il Gaurico per il suo dialogo sulla pittura, e nemmeno su questo io mi stenderò in osservazioni, sembrandomi però che malgrado alcune fondate tacce, troppo poi sia detto rimproverandogli l'avere opinato, che si potesse tollerare la proporzione di otto, ed anche solo di sette faccie.

Lasciati questi due, è troppo interessante cosa, sebbene di non breve esame, il ponderare quel seguente lungo articolo che l'Autore ha steso esprimendo le sue idee sulla simmetria di Alberto Duro. Un breve esame non è possibile per le molte cose che l'Autore crede di asserire, e per il merito sommo del soggetto, e per il lume che ne ridonderà sulla materia. Io credo adunque che non verrò rimproverato, se tutta ripasserò questa parte di testo, apponendovi quelle osservazioni che la cosa esige.

Più chiaro certamente, dice il sig. Bossi,

se non elegante nè comodo fu il sistema di Alberto Durero, che anzi parve a molti utilissimo ed eccellente. Quelli però che tale il giudicarono non conoscevano di certo gli studj di Leonardo, nè erano muniti di gusto buono e dilicato in fatto di disegno. Così sempre deve trionfare il Vinci, e que' suoi tre disegni, da' quali dedotto ciò che non è di Leonardo, poco rimane, e che anche tutto compreso sono poca cosa in confronto della simmetria del Durero, come può facilmente convincersene chiunque e gli uni e l'altra ben conosca e studj. E chi mai ha detto, chi ha provato, che quei lodatori di Alberto non conoscessero gli studj di Leonardo, se quegli studj sono nella massima parte tolti da Vitruvio, autore a tutti notissimo? Che se non erano loro noti come studj di Leonardo, lo erano certamente almeno in gran parte come dottrine lette in Vitruvio, e perchè come lo stesso sig. Cavaliere ha osservato alla pag. 202, lo studio delle proporzioni era *già grande.* Ma ciò non basta: erano secondo il sig. Cavaliere que' lodatori privi di *buon gusto e dilicato* in fatto di disegno. Piacemi pertanto di qui citare alcuni pochi lodatori di Alberto Duro, acciò il lettore possa giudicare della

qualità loro, del loro *buon gusto;* e confrontare quel loro stile con quello dell' Autore. Ma prima voglio riferire quelle parole che leggonsi nel saggio sopra la pittura del Conte Francesco Algarotti, p. 204, tomo II, edizione di Livorno MDCCLXIV. *Il Principe della Scuola Romana non isdegnava tenere attaccate nel suo studio le carte di Alberto Durero.* Eppure quelle carte sono composte con figure variate dal Durero coi principj e colle massime della sua simmetria, la quale, secondo il sig. Bossi, produce *mostruosi fauni, e sottilissime immagini.* Il Lanzi bastantemente lodato da se col proferirne il solo nome così ne scrive nel tomo I, parte I, pag. 87, edizione terza: *Dopo tale avviamento la incisione in legno crebbe sempre, e fu coltivata da* UOMINI SOMMI, COME DA ALBERTO DURO, *o Durero....*; ed alla pag. 105 così si esprime parlando di Marcantonio Raimondi .... *Egli potè competere con Alberto Duro, e con Luca d' Olanda, eguagliandoli nel meccanismo dell' arte, e avanzandoli nel disegno. Da questo triumvirato incomincia la buona età dell'incisione, e quasi al par di essa il* SECOLO MIGLIORE DELLA PITTURA. *La nuova arte diffuse per ogni scuola* BUONI ESEMPLARI

DI DISEGNO, *che furono scorta al buon disegno. I naturalisti sulle* ORME DI *ALBERTO APPRESERO A DISEGNARE PIÙ CORRETTAMENTE* ec. Ma ciò non sarebbe avvenuto se quella sua simmetria fosse madre soltanto di *ridicoli e nani sileni*, *di fantasmi lunghissimi mostruosi*.... come bizzarramente il sig. Bossi ce la descrive. Così il Baldinucci con non minore stima rispettando l' ingegno sommo del Durero nel suo *Cominciamento e progresso dell'Arte d'Intagliare in Rame*, p. 29, venendo all' Alberto, dice: *QUESTO SUBLIME INTELLETTO per poter assegnare una certa ragione d' ogni sua opera, e per facilitare a chi si fosse il conseguimento d' ogni perfezione dell' arte, s' era messo con intollerabile fatica a ordinare il libro della simmetria de' corpi umani, nel che fare ebbe desiderio di ridurre il buon disegno in metodo e in precetti; perchè egli era liberalissimo di ogni suo sapere, si pose a spiegarla in iscritto al dottissimo Bilibaldo Pirchaemero, a cui con una bella epistola la dedicò.* Non contento il Baldinucci di nominare Alberto *sublime ingegno*, vuole egli rendergli la dovuta lode anche per la somma modestia che a quello andava unita in quel maestro sommo; e narrando come

Alberto non sapeva indursi a criticare, e molto meno a disprezzare le altrui opere su le quali era chiesto a dire il suo parere, così dice: *E sia ciò detto a confusione di certi maestrelli, che essendo, come noi sogliamo dire, anzi infarinati nell' arte, che professori, ardiscono por la bocca nelle opere de' grandi uomini, facendosi temerariamente giudici di tutto ciò che o non conoscono, o non intendono* ec. p. 31. Ho voluto ciò ricordare sebbene non abbia relazione alla simmetria de' corpi, troppo sembrandomi utile a' Giovani così bel precetto, onde imparino ad essere cauti, e a non supporsi più di quello che sono. E sappiano quanto grado di opinione, di stima e di rispetto aggiunga al vero merito una non affettata, nè ipocrita modestia, e quanto lo macchj e l' ottenebri la presunzione. Ma ritorniamo a noi, e vediamo che cosa di Alberto ne pensassero altri maestri e scrittori. Il Sandrart tanto dice in lode di Alberto, della profondità sua nell' arte, della primazia, colle quali tutti superò i suoi coetanei, e ripristinò l' arte riducendola a principj, che troppo sarebbe il qui tutto riferire ciò che ne dice. E tanto ne dice che dovrebbe il Sandrart secondo i principj del sig. Bossi

essere fra' primi *privi* affatto *di gusto buono e dilicato in fatto di disegno.* Non so però dispensarmi dal riferire quel suo testo, nel quale leggo che *artefici chiarissimi hanno seguito il suo metodo* così espresso : « Multi « autem artifices præclarissimi perfectionem « atque curam Alberti nostri, quam cælo « suo undequeque præ se tulit, magnopere « admirati sunt, ita ut et methodum ejus, « quoad ejus fieri posset, sequerentur. Unde « quamplurimi etiam, et quidem italorum « famigeratissimi, non dispositiones tantum, « historias, vestes, figuras, et alia ornamenta « ejus excerpserunt, sed et integras aliquando « imagines, imo historias pleniores quasi totas, « pro ut supra commemoratum est juxta Al- « berti nostri chalcographica, et xylographica « depinxerunt etc. » Se rinomatissimi italiani pittori si sono appropriate, oltre alle invenzioni, le figure identiche di Alberto, diremo che esse figure siano mostruose? Che poi dalle stampe di Alberto molto abbiano ricavato i pittori nostri, ed i maestri, non vi è intendente che non lo sappia, ed è perciò che il Valmasia nella vita di Domenico Sampieri, ove tratta dell'accusa di furto che da alcuni gli era fatta, soggiunge in fine alla pag. 338: *E chi*

è che non rubi? se non da altro da rilievi e dalle stampe? Se a quelle del Parmigianino, SE A QUELLE DI ALBERTO DURO *s'avessero a restituire i copiosi pensieri, le graziose attitudini, i ricchi vestiti, quanti si vedrebbero pittori, da noi creduti tanto feraci, e maestri di prima classe restar nudi e spennati come la cornachia d'Esopo!* Guido Reno che pur non doveva mancare di buon gusto nel disegno, al riferire del Valmasia tom. II pag. 97 edizione di Bologna MDCLXXVIII, soleva chiamare Alberto col titolo di *gran maestrone*. Gian Paolo Lomazzo, il quale nel suo primo libro del trattato di pittura riferisce tutte le proporzioni tanto virili, quanto delle femmine che veggonsi nel primo libro della simmetria di Alberto, con che fa vedere quanto le apprezzasse, così scrive nel libro VI pag. 286: *E a questo fine nel libro della proporzione ho descritto varie maniere così di proporzioni d' uomini, di femmine, et di fanciulli, come d' altre cose. Il qual precetto è generale per queste parti della pittura, cioè per lo moto, e per il colorare; perchè in ogni historia quanto più il pittore varia la proporzione, l' età, il moto, et decoro delle figure; et quanto più è vago nel colorare,*

tanto più rende l' historia dilettevole, come ECCELLENTEMENTE *hanno fatto sopra tutti gli altri Raffaello, Polidoro, et Gaudentio, et de Germani* ALBERTO DURERO, *Luca di Olanda, e Giovanni Mabusio.* Ma questi pochi Scrittori bastino, giacchè la fama del Durero non potrà essere così di leggieri offuscata, e viverà sempre più rispettata fra gli artisti, quanto più l' arte del disegno sorgerà a tanto, che non semplice imitazione ma fatta vera arte, in tal modo sia da essi con stabili principj esercitata, talchè possino rendere conto delle opere loro, e dimostrarne la ragione. Tale certamente era l' arte presso a' Greci, ed in quanto alla sola simmetria anche presso gli Egizj che li hanno preceduti, e tale in parte io credo fosse nell' età de' sommi nostri maestri, incominciando da quelli che diedero moto, azione e scorci alle figure, abbandonando la secca e meschina maniera de' vecchj.

Continuiamo il testo, tutto seguendolo ne' suoi periodi: *Il suo metodo* (cioè quello di Alberto) *di misurare è in parte migliore degli altri, perchè ogni divisione benchè minima, ha sempre una relazione aritmetica col tutto, da che nasce qualche giovamento alla*

memoria .... Giova ricordare, che la bontà di metodo non deve calcolarsi dalla facilità che offra alla memoria, ma dalla bellezza armonica, e dalla facilità del variare senza offendere una grata simmetria. Che cosa poi l'Autore ritrovi di particolare nel metodo di Alberto con quel dire che ha *sempre una proporzione aritmetica*, io non so ben immaginarmelo, avendo Alberto scritto da Geometra, e non come Aritmetico. In fatti nel primo libro propone la divisione della figura per la metà, per la terza, per la quarta, per la sesta, per la decima parte della totale misura ec., e come più piace, e con metodo geometrico insegna ove debba cadere il mezzo del ginocchio. Certamente queste quote parti hanno relazione sempre alla totalità; non so poi se aritmetica, o meglio geometria possa dirsi questa forma di misurare; ma bensì dirò che chiunque ha proposte delle misure, le ha sempre proposte riferendole alla totalità; così si divide per faccia, per testa, per cubito, per piede ec., e quella faccia si vuole per esempio essere la decima parte di tutta la figura, l'ottava il capo, la quarta il cubito, la sesta parte il piede, e così come più piace si fa per nasi, o per palmi. Nel secondo

libro poi Alberto propone un altro metodo per misurare le figure, e lo chiama metodo più ESQUISITO: vuole una pertichetta lunga la sesta parte della figura, e che questa sia la lunghezza del piede, che poi divide in dieci parti, e queste in altri dieci gradi, ciascun de' quali deve poi dividersi in tre. Questo modo di misurare, come ognuno scorge, è fratello germano di quello di Leon Battista Alberti, che al sig. Cavaliere punto non aggrada, come si è osservato; onde non vedo come possa dirsi *metodo migliore degli altri* per questo capo; nè so scorgervi quella sua *relazione aritmetica.* Finalmente nel terzo libro il Durero propone varj modi tutti geometrici per variare le proporzioni delle figure; e nel quarto insegna geometricamente il modo di moverle colle flessioni e co' gesti. Come mai pertanto ha il sig. Cavaliere asserito che nel sistema di Alberto ogni divisione benchè minima ha sempre una relazione aritmetica col tutto? E non dà egli a credere che disapprovi ciò, che non ha sufficientemente considerato?

Ma (continua il testo) *dovendosi comporre una nojosa e complicata scala per ogni singola figura di cui si voglia, o per la pro-*

spettiva si debba variare l' altezza, e facendosi divisioni minutissime, nulla giova, ch' esse ad una ad una siano chiare, quando poi diventano per la moltiplicità, varietà e minuzie difficili, intricatissime. In queste poche parole molte idee sono meritevoli di osservazione. Ed in primo luogo ella è ben natural cosa, che volendosi variare la grandezza, si debba variare il modulo, il braccio, la misura in fine colla quale misurare: ciò sarà sempre comune a qualunque metodo si possa immaginare. Non è poi in secondo luogo vera quella difficoltà del formare le diverse scale, avendo Alberto insegnato un facilissimo metodo di variarle, ritenuta la medesima corrispondenza di proporzione col suo triangolo da lui chiamato *Variante*, fondato sul principio noto a chiunque conosce gli elementi della geometria, che nei triangoli simili i lati omologhi sono proporzionali. È altresì meritevole d' osservazione, che non sarà giammai per essere cosa facile l' indagare minutamente le misure; ma la difficoltà dell' esecuzione non solo non si oppone alla bontà ed alla bellezza della cosa, ma generalmente le cose buone e belle, cioè perfette, sono anzi rare, perchè difficili; ed è perciò che rari sono i

grandi artisti, perchè rari sono gli uomini che a' naturali talenti aggiungano quello di assiduità e costanza negli studj per superare le difficoltà. Finalmente osservo, che Alberto propone tali metodi di misurare, co' quali, come egli dice, può ciascuno fare molte o poche divisioni ad arbitrio. Chiunque pertanto conosca l'opera di Alberto, non per sola fama, ma per istudio fattone, giudicherà con quanto poco fondamento il sig. Cavaliere ne porti giudizio; e se a buona ragione lo condanni per quelle *minuzie difficili intricatissime.*

Progrediamo nel testo. *Se riguarderemo in appresso al garbo, al gusto, ed allo stile delle figure, che da sì fatte divisioni risultano, possiamo dire senza esitanza, che la sua simmetria* (se pure non fu tolta al Foppa, come il Lomazzo asserisce) *anzichè da Vitruvio, il che da alcuni fu scritto, venne o imitata dalla natura senza scelta, o creata dalla fantasia senza discrezione.* Chi crederebbe che a questo passo l'Autore istesso apponesse una nota segnata n.° 30, la quale così dice: *Alberto per suo costume operava molto di mera fantasia, e mi ricordo d'aver visto un suo piccolo* PREZIOSO *quadretto, dipinto a chiaroscuro, sotto il quale egli stesso*

scrisse in latino, che per esso dava all' Imperatore Massimiliano un saggio di QUELLO CH' EI SAPEVA FARE SENZA AVERE ALCUN MODELLO DAVANTI. *Quella* ELEGANTISSIMA *operetta rappresentante Cristo che va al Calvario, e ricchissima di figure, superava, sebben fatta a mente, tutte le migliori sue opere note per le stampe. Non sarebbe perciò da farsi meraviglia ch' egli salvi i diritti del Foppa avesse fatto di fantasia tutto il suo libro delle proporzioni, parte del quale non può di certo avere altra origine, qual che ne sia l' autore.* Sarò io indiscreto asserendo che il testo, e la nota sono in manifesta contraddizione, ed un complesso di idee contrarie al fatto, ed alle prime nozioni dell' arte? Il lettore ne giudichi per il molto ch' egli vi scorgerà riflettendovi, e per quanto io sono per brevemente aggiungere. La prima conseguenza contraddittoria sarà quella che un artista seguendo una *simmetria fatta a fantasia senza discrezione*, abbia composto un *quadretto prezioso*, un' *elegantissima operetta ricchissima di figure* a memoria: e che avendo egli ciò fatto per far vedere quanto sapesse operare senza modello col suo metodo, non abbia poi provato così coll' opera la bontà ed

eccellenza del metodo stesso. Contraria al fatto è quell' asserzione che Alberto operasse di fantasia, colla qual frase pare quasi voglia dirsi che operasse da pazzo, figurandosi bello ciò che tale non constasse dall' esame della natura. Leggasi Alberto, e se ne concepirà ben diversa idea. Nè potranno dirsi di pura immaginazione quelle proporzioni, che si accordano co' migliori precetti di simmetria, e che fra gli altri il Lomazzo loda, ed esattamente riporta nel suo libro delle proporzioni come esempj di bella simmetria. In fatti le proporzioni medie date dal Durero sono assolutamente belle, e non si scostano da quel canone che Leonardo ha formato sul detto di Vitruvio, e che perciò non dovrebbero spiacere nemmeno al sig. Bossi. Tale per esempio è quella composta di otto teste, e di dieci facce, tali quelle che stanno nel circolo e nel quadrato, come il Cavaliere avrebbe potuto persuadersene se avesse creduto degno della sua mano l' esercitarsi in quelle proporzioni, e disegnarle. Egli avrebbe potuto con garbo industriarsi a comporle con dintorni quanto più potesse eleganti e puri, ed avrebbe per tal modo formate immagini belle, e così simmetriche, gravi ed eleganti da rimanerne

maravigliato. Maestose e gravi sono le teste, bellissimo il piede, il quale basterebbe da se a convincerlo con quanto studio, e con quanta scelta del bello siano fissate quelle dimensioni. Che se Alberto insegnando il modo di variare le figure, conservando i principj dell' armonia, ossia le proporzioni simmetriche, ha voluto dare degli esempj estremi onde dimostrare la necessità di fuggire gli eccessi, ella è troppo ingiusta cosa, e fuor di ragione il fargliene colpa in luogo di lode. Ecco ciò che dice Alberto, traduzione dal Gallestrucci dell'anno 1591, p. 83 in fine: *Si deve anche sapere che queste varietadi sono più utili per le differenze, che per la bellezza delle figure, e per acquistarsi l' abito sarà anche utile disegnarne molte. Nè una bella forma si può conoscere per se, ma bisogna compararla ad una brutta; colui dunque che conoscerà quella, che stia bene, l' istesso conoscerà ancora per necessità qual cosa sia differente.* Così alla pag. 84 dice, che il lettore studioso dovrà con l' esperienza diligentemente investigare tutte queste cose, per distinguere colle tante *varietadi* la deformità dalla bellezza. E nella successiva p. 85 parlando del variare, *ricordati*, dice, *del troppo et poco di queste*

particelle. Così alla p. 91 osservisi il testo di Alberto che incomincia *Ormai potrà ognuno misurare* ec., dal qual testo apparirà a chiunque la ragione di quelle variate figure, così ingiustamente sprezzate dal sig. Cavaliere, e quanto Alberto abbia insinuato il *ne quid nimis.* Interessantissimo è ciò che dice alla pag. 95 per far conoscere le vere intenzioni sue, e l'uso necessario del suo *pervertente* ingegnosamente immaginato. Così leggasi la pagina 100 per apprendere da Alberto il motivo delle esagerate figure, ed il savio suo precetto di seguire la *medietà*, fuggendo gli eccessi. Ivi egli rende pur anco ragione delle minute misure, e lascia libero a ciascuno l'usarle come più riesca comodo. E finalmente così ivi leggerassi da chi voglia riscontrarlo: *Ma in questo luogo un' altra volta avviso che in tutti i nomi delle differenze si fugga il troppo; se per caso colui che leggerà questi miei precetti*, *e che li userà sarà ingegnoso, farà mirabili mutazioni*, *e varietà di figure.* Troppo sarebbe il quì tutti riportare i testi di Alberto, ed il ricordare in quanti luoghi e sempre prescriva al giovane, che fissate le misure, tutti da bel naturale segni i dintorni, tanto egli era alieno dal non apparare il

bello dal diligente esame de' corpi. Nè breve cosa sarebbe il descrivere que' suoi ingegnosi metodi non *aritmetici*, ma *geometrici*, cioè quello del *triangolo equatore*, del *diligente*, del *pervertente*, delle *gemelle*, metodi co' quali prescrive come si possano variare le proporzioni in via geometrica, e co' quali si manifesta maestro unico del variare con ragione proporzionale. E così pure troppo sarebbe il rammentare come egli insegni il movere delle figure, colle diverse attitudini, punto sul quale mi riservo ragionare ove si rammenterà il troppo ripetuto e mal fondato testo di Michelangelo Buonaroti sulla simmetria di Leonardo. Per ora però io mi voglio rivolgere al mio lettore pregandolo di giudicare dal poco che si è detto se il sig. Bossi siasi molto inoltrato nello studio e nell'esercizio del sublime ingegnosissimo metodo del Durero. E potrà anche il lettore, se è intelligente, considerare quanto possa valutarsi quell'espressione colla quale il sig. Bossi rammenta, e paragona le stampe del Durero, stampe che hanno mossa l'ammirazione di que' tempi felici per i grandi maestri che vivevano, e de' posteriori sino all'età nostra: ammirazione che non cesserà nell'età futura per le invenzioni, per la varietà

delle figure, per i partiti delle pieghe, per gli atti e gruppi delle figure, e per que' tanti pregj che le hanno sempre rese celebri e ricercatissime.

Nè io voglio qui ragionare intorno al dubbio sull'asserzione del Lomazzo accennato intorno al vero inventore di quella simmetria, che seco porta un vero carattere di originalità, e che si è sempre ritenuta opera dell'Alberto da tutti gli artefici e da tutti gli scrittori. L'intento mio per l'utile dell'arte, e per la buona istruzione della Gioventù nel modo di apprenderla, non bene si combina con una inutile discussione. Chiunque siasi l'autore, ciò che interessa è l'esame della cosa in se, ed il conoscerne l'utilità ed i pregj; ed in quanto a me quell'unico testimonio non mi distoglie dalla generale confermata opinione.

Ritornando pertanto al testo Bossi, che sembra vada crescendo nell'espressione di vero disprezzo, ecco come prosiegue: *Si scorrano infatti con l'occhio le sue tavole, e si vedranno ora ridicoli e nani sileni, ora fantasmi lunghissimi mostruosi, somiglianti a certi idoli etruschi, che trovansi nei musei d'anticaglie.* Meglio è il tacere che il commentare detti cotanto animosi ed ingiusti; e per lume de' Giovani acciò non declinino dalla retta via

inoltrandosi nelle tenebre, io voglio ricordar loro que' pochi testi di Alberto che ho qui sopra riportati, e raccomandare lo studio di quella sua simmetria sommamente utile, ingegnosissima, e che non teme i sarcasmi di chi non la conosce che molto superficialmente.

Proseguiamo, sebbene non senza dispiacere, il testo. *Doppiamente deformi riescono poi tali figure nel sesso femminile, sicchè a ragion Michelangelo, che per altro stimava il Durero* (come fuor di dubbio il merita quel ristauratore delle arti tedesche), *solea dire essere poca e debole cosa questo suo libro.* Anche questo passo mi obbliga a dimenticare la brevità, talchè facendo di passaggio osservare quell' espressione *ristauratore dell' arti tedesche*, che vuolsi intendere *fondatore della scuola tedesca*, dal quale anche i sommi maestri italiani hanno ricavate e invenzioni e figure; e quella fluttuanza d' idee fra le lodi ed il disprezzo che sembra dettata più dall' opportunità che da ponderato giudizio, non posso lasciare senza dilucidazione l' addotta autorità di Michelangelo. I detti, e le opinioni de' grandi maestri troppo sono rispettabili, e troppo possono influire sui principj da seguirsi; e se Michelangelo ha potuto

imparzialmente decidere essere poca cosa il libro della simmetria di Alberto, nascerà certamente se non una logica evidenza una presunzione almeno fortissima, che tale sia in fatti. Ecco però quanto fuor di proposito sia addotto quel detto attribuito a Michelangelo, ragionando sul testo quale leggesi nel Condivi, citato dal sig. Cavaliere, ove narra che Michelangelo aveva fatti grandi studj di anatomia: *È ben vero che di tal facoltà così dotto e ricco si partì, che più volte ha avuto in animo, in servigio di quelli che voglion dare opera alla scultura e pittura, e far un' opera che tratti di tutte le maniere de' moti umani, e apparenze, e dell' ossa con una ingegnosa teorica, per lungo uso da lui ritrovata: e l' avrebbe fatta se non si fosse diffidato delle forze sue, e di non bastar a trattar con dignità ed ornato una tal cosa, come farebbe uno nelle scienze e nel dire esercitato. So bene che quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo coll' animo suo quanto questo suo concetto fosse per esser più bello e più utile in tal facoltà. E a dire il vero Alberto non tratta se non delle misure e varietà de' corpi, di che certa regola dar non si può, formando*

le figure ritte come pali, *e quel che più importa degli atti e gesti umani non ne dice parola.* Sul quale testo occorre di osservare primieramente che quell' opinione di credere *poca cosa* la simmetria di Alberto non ci consta per qualche scritto del Buonaroti, ma dalla sola e semplice relazione del Condivi che ne ha scritta la vita. Ma di più grave considerazione è poi quell' asserire che Alberto *formando le figure ritte come pali*, *degli atti e dè gesti umani non ne dice parola.* Come mai il Condivi abbia potuto pubblicare una cosa così contraria al fatto, e come abbia egli potuto immaginarsi che su questo falso supposto Michel Angelo giudicasse poca cosa quella simmetria, in verità è cosa da non potersi nè credere, nè spiegare. E solo potrebbe far prova della sconsigliata facilità colla quale molti scrivono e stampano. Basta appena leggermente osservare la simmetria di Alberto per riconoscerla divisa in quattro libri, de' quali i due primi delle proporzioni; della varietà, del moto, degli atti, de' gesti, e degli scorci delle figure trattano i due ultimi. Che se vuolsi credere che il Condivi ciò nulla meno sia caduto in così strano errore di asserire che la simmetria di Alberto non tratta degli

atti e gesti umani, e se questo suo errore forma la base del giudizio che attribuisce a Michelangelo, io mi scosterò volentieri da quelle due sue asserzioni, che riterrei essere due errori. E vi vorrebbe ben altro per distruggere il vero merito di quell' opera di Alberto, che un testimonio cotanto inesatto che dica non esistere ciò che è patente e reale, e che forma anzi uno de' maggiori pregi dell' opera.

Così sembra che potesse, anzi dovesse ragionare il sig. Cavaliere, al quale non debbo supporre ignoto essere il trattato di Alberto composto di quattro libri, l' ultimo de' quali insegna le flessioni delle membra ed i gesti delle figure. E così ragionando non averebbe ritrovato nel Condivi, nè in Michelangelo, che per suo detto medesimo *stimava il Durero*, motivo di disprezzarlo. Ma più ancora egli poteva nell' erudizione ritrovare il modo di spiegare quanto dice il Condivi, senza danno di Alberto, e senza offesa della verità nel Condivi stesso, leggendo la simmetria di Alberto nella traduzione latina, assai più corretta dell' italiana: imperocchè nella prefazione agli ultimi due libri dell' ignoto Traduttore amico del Durero, ed alla fine del secondo

libro avrebbe potuto osservare, che il Durero, il quale è morto nel 1528, non ha potuto correggere che la sola stampa del primo libro, il quale col secondo fu pubblicato nel 1532, ed ambidue non contengono che proporzioni sole senza gesti; e che il terzo, ed il quarto (il quale tratta degli atti, e delle flessioni) non sono stati pubblicati che nel 1534. Si può pertanto non senza valido fondamento supporre che Michelangelo dicesse essere poca cosa quella sua simmetria prima, che gli ultimi due libri fossero resi pubblici, o ignorandoli dopo pubblicati. Ed era ben da credersi che poca cosa fosse giudicata da Michelangelo la sola simmetria de' corpi stinchi, e non mossi; da quel Michelangelo che doveva avere pronte e facili le proporzioni, e più ancora aveva immaginati de' modi semplici per le mosse, e gli atti de' corpi, come indica il testo medesimo del Condivi. Ecco come il sig. Cavaliere e dal fatto e dall' erudizione doveva argomentare in modo assai diverso da quello da lui usato; e da quel detto del Buonaroti cavare anzi argomento di non trascurare lo studio delle proporzioni; giacchè i metodi delle mosse, delle flessioni, e de' gesti sarebbero sempre inutili a chi non avesse un sistema

delle dimensioni, cioè delle proporzioni delle membra. Ed è ciò tanto vero, che Alberto gran precettore di proporzioni aveva di quelle la stessa opinione, che secondo il Condivi n' ebbe Michelangelo, come il sig. Cavaliere doveva osservare in Alberto stesso, il quale così incomincia il terzo libro intitolato *Della* Varietà *delle figure. In questo nostro terzo libro di pittura ci habbiamo proposto nell' animo di mostrare alcune ragioni per mezzo delle quali si possano variare le figure ch'abbiamo descritte di sopra secondo la sua proporzione* ec.; e così lo termina nella più esatta traduzione latina: *Postremo sciendum demonstratas imagines etiam insuper ac multipliciter quidem variari posse; sed ita ut mensuratio prorsus eadem et inperturbata relinquatur.* E nel quarto libro intitolato *Delle Piegature e Gesti delle figure descritte di sopra* poteva leggere il principio così espresso: *Havendo noi dimostrato nei tre passati libri alcune ragioni di formare imagini, et termini certi, et convenienti, et di variarli a diversi modi, resta hora, che mostramo il modo di piegare quelle secondo il gusto di ciascheduno, et di voltarle nelle gionture de i membri, et nei legamenti in modo tale, che la natura*

lo comporti. Perciocchè qual utilità, qual bellezza sarebbe in quelle figure dritte, che sono state descritte da noi ne' libri superiori? La quale ultima espressione è anche più vibrata nella traduzione latina co' seguenti termini: *Quis autem usus quæve pulcritudo inesset illis rectis, et rigentibus formis sicut doctrina nostra superiorum librorum designatæ fuerunt?* Finalmente così l' Autore termina quel suo paragrafo che tanto avvilisce la simmetria di Alberto: *E certamente se così fatto era il libro ora perduto del nostro Foppa non è da piangersene la perdita se non come di raro e curioso monumento dell' arte, e per le figure di proporzione media che tratte da modelli italiani saranno state certamente di uno stile migliore che non le pubblicate da Alberto.* Qui comodamente si può notare quanto egli scriva all' opportunità di ciò che brama insinuare, come confonda sempre le forme colle proporzioni, e quanta ambiguità di opinioni egli sappia combinare con quel suo franco modo di decidere. Vuole egli che Alberto sia scancellato dalla nota de' sommi scrittori dell' arte, e sulla testimonianza del Lomazzo insinua avere egli tolta la sua simmetria dagli scritti del Foppa. E quantunque

tante erudite cose abbia sviluppate nel volume di assai minore importanza, questa abbandona e trascura, bastandogli la fatta insinuazione di furto nell' animo del lettore. In questo ultimo periodo poi di quel paragrafo per avvilire sempre più l'opera di Alberto non ha difficoltà di dire che le proporzioni medie del Foppa *saranno state certamente di uno stile migliore che non le pubblicate da Alberto.* Ma se Alberto tolse le proporzioni dal Foppa, avranno per ciò cangiata natura; sarà forse Alberto un mezzo distruttore delle misure? Ma ben si vede che il sig. Cavaliere con quella frase *di uno stile migliore* ha voluto indicare le forme italiane migliori delle tedesche, sebbene qui non dovesse parlare che delle misure; e così manifestamente dimostra avere egli confuse le forme, i lineamenti, i dintorni, colle misure, e colle proporzioni. Ma lasciata a chi piace tanta analisi di idee, io proporrò agli artisti se la perdita delle proporzioni medie, di quelle cioè che non peccano nè per il troppo, nè per il poco, e che per conseguenza sono belle, possa dirsi poca cosa: e se le proporzioni medie, che anche il Lomazzo ha dall' Alberto copiate letteralmente, e che le ha credute belle, armo-

niche, degne di lode, siano poi da disprezzarsi. E tanto basti per l'esame di un breve paragrafo che all'artista intelligente offre materia ad assai più lungo scritto di questo mio.

Fatta menzione di alcuni scrittori di proporzioni, che dice averle copiate da Vitruvio, da Leon Battista Alberti, e dal Durero, proporzioni lontane in tutto *dall'armonia della vitruviana perfezionata da Leonardo* (su di che mi basta il rammentare quanta sia in fatti la detta perfezione superiormente trattata), passa l'Autore a Michelangelo Buonaroti. Di esso dice: *Michelangelo però cambiò, può dirsi, proporzione ad ogni figura, sdegnando l'impaccio delle misure, e a buon diritto per la profonda sua cognizione della macchina umana.* La profonda cognizione della macchina umana in ciò che ha relazione al disegno, deve comprendere la buona ed armonica corrispondenza delle parti, senza la quale non vi è bellezza. Se adunque Michelangelo aveva quella profonda cognizione, conosceva la necessaria corrispondenza delle membra, cioè le proporzioni. È dunque una inesatta espressione, anzi una manifesta contraddizione l'asserire quelle due opposte sentenze. In quanto poi a quell'altra idea in varj luoghi del vo-

lume suo insinuata, che le misure obblighino a far sempre la stessa figura, se ne è abbastanza discorso; dal che apparirà a chiunque vi rifletta quanto incongruamente dicasi che sdegnando l' impaccio delle misure cambiò figure. Rammentisi il lettore che il cangiar delle figure non distrugge le misure proporzionali, e che dal solo Durero abbiamo un metodo geometrico a questo intento: e che anche senza tal metodo col solo variare le forme, e conservate le proporzioni principali, variansi ottimamente i corpi; come parimente Alberto dimostra, e con esso lo dimostrano le opere de' veri maestri, ed i precetti del Vinci.

Prima delle da me citate parole sul Buonaroti così dice il sig. Cavaliere ove incomincia il paragrafo su quel sommo maestro: *Ben maggiori riguardi per la sublime eccellenza dell' autore si debbono ad una stampa che gira di Michelangelo, tratta da un suo fiero disegno improvvisato a penna. Vedesi in essa una figura virile in profilo non lontana dalle misure stabilite dal Vinci, il cui canone acquista autorità non lieve dal trovarsi in generale d' accordo con quello di sì gran maestro.* Ma questi canoni, giova pure ripeterlo, hanno la loro sorgente in Vitruvio, a

meno che dimenticata anche la confessione del Vinci non voglia supporsi la troppo improbabile combinazione che Michelangelo abbia da se scoperta quell' armonia di proporzione che simile fosse all' antica da Vitruvio riferita: ed a meno che non voglia supporsi che Michelangelo non conoscesse Vitruvio, o che conoscendolo non lo avesse letto ove tratta delle umane proporzioni, ciò che sarebbe cosa da eccitarne le risa. Ora ritornando a quella figura con disegno improvvisato, dico, che essa prova lo studio da Michelangelo fatto intorno alle proporzioni: dico che il cangiare di queste nelle varie figure prova la scienza dell' artista, e dico che la riflessione del sig. Bossi prova quanto erronea sia la massima che la simmetria delle proporzioni non possa servire che per una sola figura.

Poi tratta degli errori che dice commessi da Michelangelo nelle figure dei sepolcri medicei, che per altro chiama *maravigliose*, errori, sui quali dice: *Ciononostante a quel suo forse eccessivo disprezzo di tali cautele* (cioè delle misure) *unito all' impeto dell' entusiasmo col quale si slanciava sui marmi, fu cagione che spesse volte gli mancasse la materia sotto lo scarpello, e che talora tolle-*

rasse delle scorrezioni importanti, come si può vedere nelle per altro maravigliose figure de' sepolcri di Firenze. L' idea che Michelangelo lavorasse i marmi senza misurarli a ciò spinto dal disprezzo delle misure sembra singolare assai. E quegli errori commessi per non avere misurato non combinano coll' inutilità delle misure. Così spesso si leggono combinate nello stesso paragrafo, ed anche negli stessi periodi idee tali che il freddo ragionatore non può combinare. Ed è perciò che dopo avere francamente attribuiti quegli asseriti errori, e quel mancargli *della materia*, e quella tolleranza di *scorrezioni importanti* alla foga del lavorare senza misure, subito dopo ad altra ben diversa cagione li attribuisce. E dice che possono *anch' essere state cagionate* (cioè quelle licenze e scorrezioni) *dalla somma fretta con cui le ha eseguite, stimolato dal timore della vendetta medicea;* così narra sull' asserzione del Condivi che scriveva lui vivente. Ma supposti quegli errori, e supposta questa cagione addotta dallo Scrittore della vita di Michelangelo, perchè mai attribuirli a disprezzo delle misure? E se le misure sono necessarie per evitare gli errori, perchè parlarne con tanto sprezzo, ed alienare da quel loro necessario studio la gioventù?

Brevemente poi accenna quella proporzione che del Parmigianino abbiamo incisa con varj altri disegni dal sig. Bossi luganese, che ritrova troppo svelta, difetto dagli artefici tutti rimproverato al Parmigianino, per molti altri pregj distintissimo pittore: sulla quale fondata critica mi farò lecito di osservare, che se quel Pittore non si fosse limitato sempre ad una proporzione svelta, e questa serbata avesse per Ninfe, per Mercurj, e per Apolli cangiandola ove altri caratteri il richiedevano, come avrebbe dovuto fare nel famoso suo Mosè dipinto nella steccata in Parma, quella critica non avrebbe più avuto ragionevole fondamento. Debbesi adunque come replicatamente sì, ma sempre utilmente ho insinuato, debbesi, dico, conservare la simmetria, ossia l' armonia, e variare le proporzioni.

Dal Parmigiano, passa a ciò che delle proporzioni si legge in Angiolo Firenzuola, e non mai dimentico del consueto stile di disapprovazione, assai più liberamente poi lo rivolge contra Baccio Bandinello. Ecco come egli scrive di questo artefice, che pure è stato sempre collocato fra migliori statuarj moderni, usando tali frasi da eccitare meraviglia a chiunque,

essendo quasi alla fine del volume non si fosse in certo modo avvezzo a così animose ed ingiuste qualificazioni. Sprezzate le misure lasciateci dal Bandinello della testa in profilo, e riportate nel piccolo libro intitolato: *Il disegno del Doni*, così leggesi a pag. 215: *E basti il dire che la fa tanto larga, quanto alta, misura, che in pochissimi individui si verifica, e non s' incontra senza sfregio evidente della bellezza.* Ma sebbene al sig. Cavaliere non garbino le teste quadrate, pure altri e molti non acconsentiranno al motivo della sua contrarietà. Quella qualunque proporzione, la quale non si ritrovi che in pochissimi individui, può essere brutta, e può anche essere bella, e bellissima; imperocchè rara suol essere anche la bellezza nei corpi, e nelle separate membra, assai più che la bruttezza. Non era pertanto da addursi in prova di deformità da un artista, quel non riscontrarsi che in pochissimi individui. Mi permetterà poi il sig. Cavaliere di non uniformarmi a questa sua opinione, che non vuole ammettere potersi disegnare in profilo con buona proporzione la testa virile in un perfetto quadrato, preferendo l' opinione del Lomazzo, e d' altri alla sua, e fondato su

quanto ho io stesso esperimentato, disegnandone colle proporzioni del Durero. Queste teste hanno una mirabile gravità; che nessun occhio imparziale può defraudare a quella misura quadrata; ma non è ora lo scopo mio l' analisi delle proporzioni, e solo mi basta l' accennare come sia disprezzato tutto ciò che non è di Leonardo; e sembra in vero a chi ben lo considera che tutto quel volume ad altro non tenda, se non a provare che Leonardo è il solo vero pittore, che i tre disegni suoi, posseduti dal sig. Cavaliere, sono di proporzioni Vinciane, e le sole ammissibili, e che la copia, o per meglio dire la ricomposizione od imitazione del Cenacolo del sig. Bossi è necessariamente preferibile a tutte le più antiche copie. Ma qualunque possa essere l' opinione di alcuni che non essendo giudici legittimi nelle cose dell' arte, si lasciano sedurre dal lenocinio di bella dicitura, di profusa erudizione, e di giudizj assai liberamente pronunciati, io propendo a credere che i veri conoscitori non vi aderiranno.

Ma (continua il sig. Cavaliere) *il povero Bandinelli sia pure chiamato dal Doni disegnatore miracoloso, non avea che mediocre disegno, e grazia nessuna.* Qual senso sia

per fare a' lettori del Cenacolo, e singolarmente a chi ha cognizione e notizia degli artefici, che hanno onorata la scuola italiana, così sprezzante modo è facile l'immaginarlo: ed in quanto a me quasi mi sembra d' ingannarmi nel leggerlo, tanta è la meraviglia dalla quale mi ritrovo sorpreso. Ben diversamente dal sig. Bossi ne scrive il Vasari alla pag. 580. . . . . ove rammentando una figura di S. Girolamo del Bandinelli così scrive: *E fu con tanta diligenza fatta da lui quest' opera, che tutti gli artefici fecero giudizio, e* LEONARDO DA VINCI PARTICOLARMENTE, *ch' ei non si vide mai in questo genere cosa migliore, e con più arte condotta.* Che dirà il sig. Cavaliere a quel giudizio di tutti gli artefici, ed a quello di Leonardo? opporrà egli per bilanciarlo quel suo fatale parere? Lo avrebbe egli così esternato, se avesse avuto presente alla memoria quel passo del Vasari col giudizio del Vinci? Non dissimile da quello riportato dal Vasari è sempre stato il giudizio della posterità tutta, e di tutti che del Bandinelli hanno scritto, ed è perciò che il Baldinucci nella vita dell' Ammanati qualifica il Bandinello *celebre scultore;* ed in quello di Bernardo Bontalenti riferisce, che fu scolaro

del Bandinello il *celebre scultore Giovanni Baldini... quegli che col disegno dello stesso Baldinelli condusse quasi tutti i bassi rilievi del basamento del coro nella cattedrale Fiorentina....*

Ma il sig. Bossi opponendosi alla pubblica fama confermata dall' opere, dal tempo, e da tante autorevoli testimonianze, così conchiude sul merito del Bandinello nella pagina suddetta: *In somma egli parlava come operava, ed operò sempre da uomo che non aveva senso alcuno per le misure dilicate, e per la finezza dell' arte.* Ma come mai ha potuto così scrivere del Bandinello chi non manca nè d' ingegno, nè di coltura? Qual coerenza poi anche di massime può ritrovarsi fra quell' espressione che non *aveva senso alcuno per le misure dilicate*, e quel continuo dire che le misure sono di *poco*, o *nessun giovamento*, e quel continuo deridere le misure minime, che sono appunto le *dilicate*, sino ad insinuare che per porle in ridicolo siansi anche dal Vinci poste in un precetto, come di sopra si è discorso? Così nello stesso paragrafo è oltraggiata non solo la memoria del Bandinello, ma con essa quella del Doni per il suo DISEGNO, e la coerenza lo-

gica dell' opinare, come può riscontrarsi nel testo.

Abbiamo in più luoghi osservata la manifesta parzialità di giudizio che in ciascuna pagina s' incontra, ed eccone un nuovo argomento anche in fine di questa n.° 215. Parla l' autore del *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce, in cui è riportata la proporzione posta in bocca all' Aretino, e dice: *La ricorderemo però soltanto per ripetere quanto abbiamo detto di quella del Gaurico, che il Dolce copiò, chiamando teste le facce onde accrescere l' imbroglio, e l' oscurità.* La voglia di criticare, e di disapprovare tutto ciò che non è di Leonardo è manifesta anche in questo passo, quando si paragoni al diverso modo che l' Autore usa sul disegno di Leonardo alla pag. 204 in fine, ove si limita a far osservare, che *qui dice testa, mentre dovrebbe dire volto, o faccia.* Così in Leonardo non vi ha ritrovato quell' *imbroglio*, e quella *oscurità*, la quale oscurità per altro svanisce da se a chi considera tutto il testo, come avviene anche nell' Armenini, che ha chiamata testa la faccia, ed in altri autori di quella età.

Non senza grave pena mi ritrovo costretto

dall'assuntomi impegno con queste mie osservazioni a brevemente dimostrare, quanto ingiusta sia, e direi anche scandalosa, tanta animosità, che a nullo artefice benchè grande, e a nullo autore sebben classico, concede pace e riposo. Così alle proporzioni riferite dal Vasari nell' *Introduzione alle tre arti del disegno* si rimproverano *errori*, *omissioni*, *e sin lo stesso chiamar teste le facce*, macchia che ritrova non potersi cancellare, e che seppe tollerare nel Vinci, e dice poi nello stesso paragrafo, che *Filippo Baldinucci ripetè con precisione i medesimi spropositi.* Così deve ragionare chi tutte sprezza quelle proporzioni che non sono affatto simili a quelle di quei suoi tre disegni, sui quali non si è detto tutto ciò che pur potrebbe dirsi, e ciò per timore di soverchia prolissità. E dagli *spropositi* del Baldinucci e del Vasari passa a quelli di *Filippo Borgogna chiamato* SINGOLARE SCULTORE, e dopo il Borgogna con stile non dissimile tratta Daniel Barbaro rimproverandogli di aver usata quella proporzione di nove facce, ed un terzo, da Filandro attribuito a Varrone. Tutto ciò magistralmente deciso leggesi alla pag. 216. Che al sig. Bossi piaccia, o nò quella proporzione sarà sempre cosa assai

indifferente all' arte ; ma il tanto disprezzare chi detta proporzione ha lodata , e molti ve ne sono distinti artefici , e scrittori , è troppo ardito assunto. A dir vero quanto più s'inoltra nella lettura del volume, tanto più si rimane incerto , e confuso nel determinare quale sia il sistema del sig. Bossi circa alle proporzioni. Egli concede che gli antichi conoscevano un' armonia simmetrica delle membra nel corpo umano , colla quale scienza fecero opere stupende : fa osservare che il Vinci compiangeva la perdita di quelle antiche nozioni : ritrova di poco , o di nessun uso il canone delle proporzioni , non potendo , secondo egli pensa , servire che per una sola figura : vuole che variate siano le figure, ma poi disapprova tutte le varietà perchè deviano dal canone del disegno da lui posseduto : vuol essere del Vinci, quello che il Vinci stesso afferma essere cavato da Vitruvio : di questo canone fa pomposo elogio , come si è osservato, e tutto sprezza ciò che in esso non ritrova , e non si avvede degli errori di esso canone ove si scosta da Vitruvio, il che dà luogo a credere, che non lo abbia considerato quanto conveniva ; e così via discorrendo egli dice tali e tante cose , che non

rimane luogo ad altro sentimento, se non a quello dello stupore.

Passa poi l'autore nella seguente pag. 217, a scrivere del francese Giovanni Cousin, e dello spagnuolo Giovanni de Arphe y Villafanne, *che dotti e distinti artefici trattarono* (come egli dice) *con qualche miglior fortuna delle umane misure.* Ma quasi pentito di quella lode, tali e tanti difetti ritrova nelle proporzioni da essi lasciateci, che nulla di buono più vi rimanga. E credo poter dispensarmi dal provarlo, per non inoltrarmi in una lunga dissertazione, giacchè il lettore potrà facilmente esserne persuaso, argomentando da tutto quanto si è di sopra narrato, e dal principio che tutte le possibili proporzioni sono dal sig. Cavaliere condannate, quando non siano quelle che stanno in quel canone ch' egli possede, e dalla lettura di questo passo nell' originale volume.

Dopo i suddetti due artefici tira in campo nella stessa pag. 217, il nostro concittadino Gio. Paolo Lomazzo, e tante cose dice, che mio malgrado trattandosi di autore classico non posso brevemente scriverne, ed evitare ai miei buoni lettori, ed a me stesso la noja di ripetere tante accuse, e di scolparne gli ac-

cusati. Ma replico del Lomazzo non sarebbe laudabile il tacere; veggasi adunque come ne scriva il sig. Cavaliere: *Nel libro poi del Lomazzo, che venne in luce contemporaneamente all' opera del De-Arphe, abbiamo una lunga serie di proporzioni, ma dalle infinite inesattezze della stampa, e dalle difficoltà della materia, nonchè dall' oscurità dell' esposizione, è risultato un sì intricato labirinto che non è possibile uscirne essendo il suo libro senza figure.* Eh! sig. Cavaliere, come mai può ella asserire tante, e tali cose? Qual prova ella ne dà per distruggere con queste sue asserzioni tutto quel primo interessantissimo libro del Lomazzo? Ove sono quei tanti errori di stampa; ove tutte quelle oscurità? A che quella supposta necessità di figure, senza delle quali il libro è detto *intricato labirinto?* E pare bensì che il sig. Cavaliere non abbia voluto inoltrarsi in quello studio di proporzioni, nè sul Lomazzo, nè sulla simmetria di Alberto, mentre il suo modo di parlarne dimostra che non li conosce. In fatti se li avesse studiati, si sarebbe avveduto che in esso primo libro il Lomazzo ha letteralmente poste le proporzioni di Alberto Duro, virili, da donna, e del fanciullo; si sarebbe

dico, avveduto anche che non vi sono quelle esagerate *infinite inesattezze della stampa*, e non le avrebbe dette inutili per mancanza di figure, perchè in realtà le figure non sono necessarie all' intelligenza, e per tutte le proporzioni del Durero che il Lomazzo letteralmente riferisce, le poteva riscontrare nella simmetria di Alberto, che tutte le dà disegnate. Quelle altre proporzioni poi dal Lomazzo riferite non sono oscure, se non per chi non facendone conto alcuno non vi vuol dare quell' attenzione, che necessariamente vuolsi avere in simili cose. Da tutto ciò io non esito a persuadermi, che il sig. Cavaliere disprezza quel libro, perchè lo conosce assai superficialmente e non più; nè è possibile ch' egli fornito di tanto ingegno non lo comprendesse, quando lo studiasse con mediocre attenzione.

Nè bastano quelle taccie date alle proporzioni che leggonsi nel Lomazzo, delle quali l' Autore del volume dice: *Sempre saranno grandi gl' imbrogli del suo sistema, avendo in gran parte i disordini di quello del Durero, sia per la moltiplicità delle figure che propone, sia per la materiale inarmonica divisione.* Poi dice esservene una sola di buona,

che il lettore ben s' avvederà essere quella di otto teste, e di dieci facce, *che per l' appunto si accorda col canone di Leonardo.* Poi continua: *Oltre di che le troppo esagerate differenze, che sia dietro il modo del Durero, sia dietro quello di Vincenzo Foppa, fur poste dal Lomazzo fra le sue figure svelte, e le sue tozze, sono assolutamente capricciose, nè possono mai aver fondamento sopra corpi naturali ben costrutti.* Qui pare quasi che il sig. Cavaliere siasi avveduto, che il Lomazzo ha letteralmente riferite le proporzioni di Alberto; ma quando si rifletta al dire egli non intelligibili quelle proporzioni *perchè mancanti di figure*, chiaramente si scorge ch' egli non ha ritrovato nel Lomazzo un vero copista, ma solo un imitatore della massima del variare. In quanto poi ai motivi pe' quali Alberto abbia tanto variato, abbastanza si è detto di sopra.

Segue al Lomazzo nella pag. 218, il non men di lui sfortunato Armenini: *Nè regole migliori* (dice il sig. cav. Bossi) *ci lasciò l'Armenini ne' suoi, che si piacque chiamare* VERI PRECETTI, *sebbene non di rado si scostino dalla verità.* Nè contento di questa severa critica, gli dà apertamente, e con vero scherno

la taccia d'ignorante unitamente al cav. Bisagno. *Ciò non ostante il cav. Bisagno nel suo libruccio che porta il bel titolo di Trattato di pittura, copia l'Armenini parola per parola, aggiungendovi solo un esordio contro gl'ignoranti senza temere di offendere nè se stesso, nè il suo Autore.*

Anche delle proporzioni del Figino, prediletto scolaro del Lomazzo, e riportate dal teologo Comanini, non contento il sig. Cavaliere, nota molti difetti; ma meno infelice il Figino degli altri, propende il critico autore ad incolparne il teologo come di relatore inesatto.

Che se illeso rimane dalla sferza il Figino, non così ne va esente Bernardino Campi, del quale veggasi la pag. 219, ove si legge: *Diversi ma non minori difetti s' incontrano nel metodo di Bernardino Campi, il cui canone può vedersi nel libro di Alessandro Lamo, pubblicato dal pittore Giambattista Trotto, detto il Molosso;* poi conchiude quel suo paragrafo così: *Ma anche in questa misura, oltrechè vi si scorgono gli stessi inconvenienti, che in altre osservammo per la divisione, si riconoscono a prima vista difetti notabili. Sopra tutto le gambe vi appajono meschine, le*

coscie pesanti, il collo breve, il tronco debole, e il tutto nè ben equilibrato, nè armonico. Cosa penseranno i giovani del povero Bernardino Campi, leggendo che a *prima vista* nel suo modo di misurare le figure vi si scorgono quelle bagattellucce? Oh che grossa vista aveva, diranno, quel Bernardino! Sappiano essi però, che Bernardino il più giovane de' pittori Campi approfittò ne' suoi studj de' lumi de' suoi maggiori. Sappiano che questi ottimamente instrutti della prospettiva e delle proporzioni hanno fatto cose maravigliose negli scorcj, lo che non si combina con tanti errori e scorrezioni. E senza uscire dalla patria potranno i giovani miei concittadini accertarsene anche col solo esame delle pitture che sono nella Chiesa delle soppresse monache di S. Paolo. Quelli poi che non disegnano, potranno oltre alla fama che tanto celebra, e celebrerà il sapere de' pittori Campi contrapporre a quella smania di tutto disprezzare la testimonianza de' scrittori tutti che ne hanno parlato. Baldinucci Dec. 1, P. 11, pag. 149, e seguenti, di Bernardino dice, che sommamente onorato da personaggi distinti fece grandi, e molte opere: studiò sotto Giulio Romano ec., poi conchiude: *In somma fu il Campi un*

valoroso artefice, *e quanto altri mai spedito nell' operare*, *compose un Trattato della pittura*, *che va per le stampe insieme col discorso di Alessandro Lamo.* Chi potrà figurarsi, oltre a ciò che le opere chiaramente attestano del sapere di Bernardino, ch' egli scolaro di Giulio Romano, avesse poi contratti da quella scuola raffaelesca proporzioni scorrette? Non così al certo pensa il Lanzi, il quale nel Tom. IV, p. 41, dopo varie lodi di Bernardino dice parlando della cupola da esso dipinta: *a cui poche altre possono paragonarsi in Italia*, *pochissime anteporsi*... *non vi è figura che*.... *non si goda perfettamente dal suo punto di veduta*, *ove tutte pajono di proporzione naturale*, *quantunque abbiano a sette braccia di altezza.* Ah questo operare in figure di tanta altezza, e quel loro effetto su chi le mira, sono ben altra cosa che il facile disprezzo! Non dalle parole, ma dalle opere si giudicano gli artisti: e chi conosce il disegno dica se un pittore di scorrette proporzioni possa così operare. Ed è perciò che anche a carte 226, il Lanzi aggiunge: *Non reggendo egli solo* (cioè Bernardino) *alle commissioni faceva colorire i suoi cartoni da alcuni ajuti*, *i quali riuscirono*, *come egli*

era, *accurati*, *precisi*, *e degni delle lodi che ne ha fatto il Lomazzo.* A chi poi non bastassero così autorevoli testimonianze legga il Vasari, il Lomazzo, il Zaist, e gli scrittori tutti che di Bernardino hanno fatta menzione, eccettuato il sig. Cav. Bossi.

In quanto poi al modo mio di vedere, e di sentire, se di me stesso mi è concesso il parlare, poco decidendo, e molto dubitando, vorrei pregare il sig. Cavaliere ad insegnarmi su quale fondamento egli nella proporzione del Campi asserisca le *gambe meschine*, qualità che non so concepire, se non attribuendo ad esse gambe troppa sottigliezza, nel mentre che delle grossezze in quella addotta proporzione non si fa cenno. Così grato mi sarebbe il sapere come possano dirsi *pesanti le cosce*, se anche di queste non si assegna la grossezza, ma bensì la lunghezza sola. Lo stesso dicasi del *debole tronco*, se la sua larghezza e solidità è ignota. Ma è egli possibile che tutto ciò che non è espressamente nel disegno posseduto dal sig. Bossi, tutto dico sia cattivo, scorretto, inarmonico, e che tanti grandi uomini e pittori sommi siano stati cotanto ciechi di non iscorgere scorrezioni ed errori, che *a prima vista* si rendono manifesti? Oh maraviglia!

Subito dopo Bernardino-Campi leggo nel volume del sig. Bossi *Enea Salmeggia da Bergamo, detto Talpino*, del quale ci narra che *nel* 1607 *stese un libro intorno alle proporzioni umane, come si può vedere da un frammento pubblicatone dal Tassi nelle vite dei Pittori Bergamaschi, e dal frammento, che è il proemio dell'opera, si comprende che egli aveva trovati dei modi facili, migliori degli usati, che approvava come ottima la proporzione di dieci facce, e che esponeva con metodo uniforme le misure di tutte le età. Ma le dimostrazioni che importavano più del proemio non vi sono, e il manoscritto che appartiene alla Accademia Carrara di Bergamo, e che per* QUANTO IL TASSI LO DICA LOGORO, *MI* SAREI PURE SFORZATO DI DICIFERARE, *non essendo ancora ordinata quell'Accademia non si è potuto ritrovare.* Buon per Talpino che il sig. Cavaliere non abbia potuto diciferando quel logoro manoscritto rinvenire ciò che non rinvenne il Tassi. Imperocchè ragionando e calcolando sulla sventurata sorte di tanti artisti e scrittori non sembra probabile che il solo Enea dovesse poi portare la palma del trionfo. Così può credersi non essere disapprovato perchè ignoto. Da quanto

però ne dice il sig. Cavaliere, ed il Tassi mi nascono alcuni dubbj, e primieramente se non vi può essere che una sola proporzione armonica, come il sig. Cavaliere in più luoghi sostiene, come mai stendere un libro intorno alle proporzioni umane? Con poche parole le proporzioni sarebbero descritte: così pure mi fanno senso, dette dal sig. Cavaliere, quelle parole *aveva ritrovati de' modi facili migliori degli usati.* Se non vi può essere che un solo canone, un solo modello, un solo modulo, e se questo solo canone quantunque bellissimo è di poco uso come egli dice, e se il giovane deve ritrarre dal bello naturale, e formarsi una bella maniera, che cosa mai potevano essere intorno alle proporzioni que' *modi facili migliori degli usati?* Così vado dicendo fra me e me, e non so che cosa mi pensi, nè come determinare quali siano le vere massime del sig. Cavaliere sulle proporzioni, e quale il suo sistema. Nè posso chiamare sistema la descrizione d' una sola figura, sembrandomi che sistema di proporzioni debba dirsi solo quello che comprende il modo di variare i corpi secondo le diverse età, i diversi caratteri, il diverso sesso, sempre però conservando l' armonia delle parti. Tal che

considero grave danno dell' arte la perdita di tante memorie di proporzioni, e di tanti metodi di operare, de' quali i grandi pittori si sono serviti; perdita in molta parte attribuibile alla difficoltà necessariamente unita a quegli studj; al bisogno di operare per il guadagno; ed allo sprezzo col quale sono stati trascurati que' metodi da' manieristi, nelle cui mani per mancanza di sodi principj l'arte è tanto decaduta. Penso essersi da que' grandi maestri che li precedettero fatte mirabili cose appunto coll' uso delle proporzioni, della prospettiva, e di varj metodi pratici atti a facilitarne l'esecuzione; e penso che trascurate le proporzioni, negletto il modo di rettamente variarle, non applicata ad esse la prospettiva, si riduca l'arte priva di principj; nè possa l'artista lavorare, se non *di maniera*, giusta lo stile formatosi col solo talento dell' oculare imitazione, e quindi sempre inabile a rendere buon conto di ciò che fa.

Chiude l'Autore quel paragrafo sopra Enea Talpino con queste parole: *E mi cade quì in acconcio di osservare che in molti libri si danno precetti dell' arte non irragionevoli, ma l' Autore imprudente vuol talora aggiungere le figure di quanto propone, e allora invece*

di procacciare conferma a que' precetti, *fa sì che rimangano screditati e contraddetti da quelle figure.* Ma in quanto alle proporzioni non so ove il sig. Bossi possa ritrovare que' *molti libri* contenenti precetti non irragionevoli, *screditati* poi, e *contraddetti dalle figure*, giacchè egli ha riportati tutti può dirsi i libri ed i precetti degli autori di nome, e tutti gli ha ritrovati irragionevoli, inesatti, inarmonici, eccettuato il solo canone da lui posseduto, e detto del Vinci, ed eccettuati i precetti del Talpino che non ha potuti conoscere. Convien dire che egli intenda parlare di altri precetti forse sul moto, sull' anatomia, sull' espressione ec., e non di quelli che concernono le proporzioni, delle quali sole però tratta questa parte del suo volume, che tutte le disapprova.

Confutati dall' Autore, come egli suppone, tutti i sistemi, e tutte le proporzioni degli Scrittori, ecco che cosa scrive alla pag. 221: *Ma giacchè di* TANTI MEDIOCRI O TRISTI *legislatori dell' umana simmetria si è parlato, non debbe ommettersi Pietro Antonio Barca, ingegnero milanese, il quale ... copiando alcune figure tolte ad Alberto Durero, ed aggiungendovi alcune cose prese dal Lomazzo, statuì una figura virile di otto teste, la qual pro-*

porzione dice competere a Giove. Una simile ne dà poi di donna per Minerva ec. Se il Barca potesse risorgere a vita, quanto sarebbe glorioso per la compagnia nella quale vien posto! E non potrebbe al certo dolersi di que' *tristi o mediocri legislatori* suoi compagni, quali sono un Leon Battista Alberti, fra Luca Paciolo, Alberto Durero, Baccio Bandinelli, il Vasari, Daniel Barbaro, Gian Paolo Lomazzo, Bernardino Campi, e que' tanti altri de' quali sopra si è trattato.

Anche in quanto al Barca, del quale ho le figure colle loro descrizioni, il tutto fatto a penna da non imperita mano, molti non ispregevoli artisti e conoscitori seguendo il Lomazzo, il Parmigianino, ed altri non sapranno uniformarsi all' opinione del sig. Cavaliere, ravvisando in quelle sue proporzioni delle utili misure de' corpi, e non deridendo quelle attribuite ad alcune favolose divinità, proporzioni nelle quali il sig. Cavaliere non sa vedere che *fantasime da far ispiritare i bambini.*

Non contento l' Autore di avere riferite e disapprovate le opinioni di tanti Artefici e Scrittori, non lascia dimenticato Gherardo Audran, che nel 1683 pubblicò in foglio le misure delle migliori statue antiche, e mosso da

quel suo dilicato modo di sentire che lo rende intollerante di qualunque piccolo errore, e dimentico di quanto vi possa essere di buono, rimproverandolo d'inesattezza, dice: *che non si può prestare gran fede alle sue misure, perchè chi disegna all'ingrosso, o senza finezza o grazia, come in questo libro ognuno può vedere, non può far credere d'aver tenuto altro modo nel misurare;* pag. 222. Così è trattato l'Incisore delle celebri battaglie di Alessandro; e così è deciso ancora che non si possa disegnar male, e misurar bene. In quanto a me vorrei piuttosto asserire non essere possibile che ben disegni chi mal misura.

Nella pagina stessa di *Fellibien, di Depuy du Grez, e d'altri molti, e del De Piles* non ne scrive, *perchè sì gli uni, che gli altri non fecero che ripetere le cose dette dagli Scrittori più antichi, e non* AGGIUNSERO DI PROPRIO CHE NUOVE INESATTEZZE E MASSIME FALSE, e così tutti in un fascio disapprova e rigetta.

Ma quanto (dice l' Autore) *questa forma bella e leggiadra sia difficile a combinarsi con misure facili ed armoniche si può giudicare dai vani sforzi di tanti uomini d'altronde ingegnosi, che quì mi piacque a comodo degli*

artefici raccogliere. Tale difficoltà diventerà poi più evidente, allorchè si rifletta quanto è ardua cosa l'accordare fra loro le tre proporzioni che gli antichi distinguevano, la numerica, l'armonica, e la geometrica.... Che quegli sforzi siano stati inutili nessuno lo crederà giudicando dalle opere, da ciò che ci rimane, e da quanto sappiamo essersi scritto e praticato da varj Artefici, come il sig. Cavaliere medesimo ne ha in più luoghi parlato nel suo volume. Talchè in fine della pag. 202 ha potuto dire: *E una mistura di autorità, di osservazioni, e di scienza saranno stati gli scritti di Giotto, del Ghiberti, di Pietro della Francesca, del Ghirlandajo, ed altri che trattarono unicamente di proporzioni umane, ed è certamente gran danno che tali opere ci siano tolte dal tempo, o dalla ignoranza di chi le possiede.* Qual *danno*, se nulla produssero quegli *sforzi*, sì che furono *vani?* Nè la sola disapprovazione dell' Autore basta a distruggere l'utilità di ciò che ne rimane. Che cosa poi egli intenda, e su qual prova fondi la necessità di quell' accordo che asserisce voluto dagli antichi delle proporzioni *numerica*, *armonica*, *geometrica*, ingenuamente confesso di non comprenderlo, e debbo pur anco con-

fessare, che non so come egli combini quella necessità di accordo coll' inutilità dell' aritmetica e della geometria fermamente da lui stesso asserita. Penso poi anche che nessuno debba fare studio, nè ingegnarsi di concepire coll' intelletto quell' accordo, poichè la difficoltà è poi chiaramente dal sig. Cavaliere alla pag. 223 dichiarata impossibilità, in modo che ivi ha potuto dire: *Il tentare di accordare fra loro le tre dette ragioni di* PROPORZIONE, *l' aritmetica, l' armonica, e la geometrica, ed applicare sì fatto accordo alla bellezza del corpo umano, è tale problema da porsi colla quadratura del circolo, e colla duplicazione del cubo.* Entra poi in queste ultime pagine in certe metafisiche considerazioni, ed in tali asserzioni, che il loro sviluppo, l'esame loro, l' analisi di tante idee non sarebbe possibile se non scrivendo assai, e troppo. Meglio è però che nell' original volume osservi il lettore quali, e quante cose ivi sono asserite, onde formarsi una chiara idea del confuso modo di pensare dell'Autore. Ivi potrà scorgere quanto inutilmente Leonardo si dolesse di non possedere la scienza della simmetria nota agli antichi, giacchè questa scienza è una chimera, come la quadratura del circolo. Imparerà che

sebbene possa *l'arte avere qualche stabilità di misure*, *ne rimane notabilmente diminuita l'utilità ed il pregio dal non darsi esse misure se non in corpi stanti, e ritti come pali.* Da che potrà argomentare, che date certe misure non si possono porre in prospettiva. Imparerà che Alberto Duro ha scritti due soli libri colla sua simmetria, e non quattro, giacchè il terzo ed il quarto che trattano delle varietà, del moto, de' gesti, non può essere vero che vi siano, se vera è quella proposizione che non vi possono essere che *corpi ritti stanti come pali.* Imparerà che quelle quadrature attribuite a Bramante, que' metodi di Pietro della Francesca, di Alberto Duro, del Bramantino, del Civerchio, di Luca Cangiaso, ed altri molti co' quali descritte in figure quadrate le membra, pongonsi in prospettiva per certezza negli scorci, è un *grillo pittorico di nessuna reale utilità.* E da tutto ciò pare anche possa imparare essere inutile la prospettiva, ed un *impaccio* simile a quello che Michelangelo ritrovava essere le proporzioni; giacchè in quanto alle grandezze essa prospettiva sarebbe in fatti inutile quando non fosse applicata a misure certe e determinate. Imparerà che non si possono stabilire che delle proporzioni *grosse*

ed all'ingrosso, sebbene Vitruvio dica che presso gli antichi tutte le altre membra oltre le ivi nominate avevano le loro misure, colle quali i pittori e statuarj nobili si sono procacciate *somme ed infinite lodi*: «Reliqua quoque membra «suos habent commensus proportionis, quibus «etiam antiqui pictores, et statuarii nobiles «usi magnas, et infinitas laudes sunt assecuti», e conchiuderà coll'Autore così: *Mi sia dunque lecito di ripetere, che un artefice di buon ingegno trarrà più assai di profitto nella simmetria studiando, e misurando una dozzina di corpi belli, che non leggendo un centinajo di libri anche dottissimi.* Così questo suo Artefice sarà più fortunato che il Durero, che Leon Battista Alberti, che Baccio Bandinelli, che Bernardino Campi, e que' tanti altri che dopo avere esaminati, visti, e disegnati, misurati tanti corpi non hanno potuto fare cosa che meritar potesse l'approvazione dell'Autore, pieni essendo i loro metodi di scorrezioni, di errori, e di oscurità. Potrà anche convincersi con sottile ingegnosa meditazione, che il *penetrare compiutamente la ragion naturale delle proporzioni umane esigerebbe una conoscenza della fisica che all' uomo non è dato di ottenere*, e tante altre belle cose che ivi si leg-

gono, di sublime fisico-metafisica ripiene. Ivi si narra come gli uomini sono diversi di *qualità*, e di quantità, che queste danno *argomento di se nelle superficie*, e così non solo il *forte dalle ossa*, *e dai muscoli*, ma distinguesi il *bilioso* dal *sanguigno*, che come ognun vede sono due esseri di proporzioni diverse. Imparerà conseguentemente che non solo da quell' armonia che diletta l' occhio, ma dalla notizia interna della macchina umana dipende la bellezza delle proporzioni. E finalmente qualunque fosse la scienza delle proporzioni presso i Greci e presso i vecchj nostri, imparerà essere *evidente che non si possono determinare vere proporzioni generali senza offendere la natura*, *che l' arte vorrebbe pur imitare*. Ed impareranno che queste sublimi nozioni non possono essere contraddette, se non da quelli che *parlan molto*, *poco pensano*, *e nulla operano;* e che esse formano l' utile *conclusione* alla quale il sig. Cav. Bossi ha finalmente voluto condurre il lettore. Pag. 223.

Delle ricerche di Leonardo intorno ai componimenti delle istorie.

L' Autore dà principio a questa parte del suo Volume con una massima di Leonardo, che riferisce in questi termini: *La somma e principale parte dell' arte è l' investigazione delli componimenti di qualunque cosa.*

Se adunque (dice egli) *l' invenzione dei componimenti è parte somma dell' arte, sarà utilissima cosa lo studiare i grandi originali antichi in tal parte eccellenti.* Ma sebbene (prosiegue) tutti gli Artefici convenghino nel preferire alle moderne le antiche opere del miglior secolo della pittura, *pochissimi però fra gli artisti sono quelli, che indagano l'origine di tal differenza per ottenere la bellezza delle antiche composizioni, e fuggire la snervatezza ed insulsagine delle posteriori.* Osserva che da quel sommo effetto prodotto dalle antiche opere sono ben lontane quelle del *Maratti*, *del Cignani*, *del Berrettini*, *del Ferri*, e persino *dei tanto a questi superiori Caracci.* Questa diversità di effetto *egli è chiaro* (dice) *che in gran parte si debbe al merito della composizione.*

Nel leggere quella specie di rimprovero agli Artisti, perchè non *indagano l' origine* di quella *differenza* fra il merito degli antichi, e l' insulsagine dei moderni, io mi sono con vera gioja lusingato che l' Autore supplendo a quella riprovata indolenza entrasse in materia, e tutti analizzando i principj dell' arte portasse a questa gran giovamento e lume. Ma invece mortificato e confuso per le mie imprudenti lusinghe leggo la fatale dichiarazione dell' Autore non essere *suo proposito d' indagare, e di svolgere le teoriche generali, che dall' esame delle più famose opere antiche si potrebbero giudicare avere servito di scorta agli autori di quelle, nè tampoco d' investigare in molti componimenti d' onde principalmente quell' antica perfezione derivi*; p. 227. Nè con minor dolore mi trovo deluso nel vedere che l' Autore è pago, e si compiace, malgrado *l' importanza della materia, e il desiderio di richiamar l' arte alle antiche maniere*, *DI CONSIGLIARE SIFFATTI STUDJ SULLE BELLE PRODUZIONI DELLE EPOCHE PIÙ NOBILI DELL' ARTE.* Con questa sua scarsa generosità limitata a quel nudo e triviale consiglio ci lascia al bujo, e ci abbandona allo studio delle opere, in luogo d' indicarci le sor-

genti di quelle bellezze : come invitò già allo studio di alcuni corpi belli per formare massime e precetti sulle proporzioni senza darcene alcuno.

In vece de' precetti ecco in che l' Autore giudica opportuno il diffondersi, e quale sia il proposito suo in questa parte del Volume. *Il mio intento principale in questo luogo* (dice) *è quello di aggiungere qualche autorità a quanto ho scritto intorno al Cenacolo col riferire alcune osservazioni circa altre opere di Leonardo, nelle quali non solo si scorge a parer mio evidentemente il suo gran sistema d' investigare ne' più semplici argomenti cose del tutto nuove, sempre seguendo la natura, ma si ammira lo straordinario suo ingegno nell' averle sapute ritrovare leggiadre e mirabili.* E qui passa ad investigare i sottilissimi pensieri di Leonardo mirabilmente espressi nel cartone della battaglia d'Anghiari, e nel quadro della S. Anna. Vuole che il disegno che ci è noto di quella battaglia non sia una parte sola del cartone, ma che tutta ne comprenda la descrizione, con mirabile epilogo a poche figure da Leonardo ridotta. Che se il Vasari ampiamente la descrive, ciò non è per l'Autore che una nuova occasione

di parlare di lui con termini di disprezzo. E fermo nel suo assunto dopo d'avere con poetica fantasia descritte le tante cose da lui immaginate, tutte le asserisce essere state nella mente di Leonardo, ed in quel mirabile epilogo ritrova espresse e le squadre, e gli accidenti tutti della battaglia. Con non dissimile ingegnose immagini va interpretando e sviscerando le speculazioni vinciane nel quadro di S. Anna, che descrive qual testo parlante di mille sublimi sentimenti. Un minuto esame di que' sottili pensamenti riguardanti i due dipinti della battaglia, e di S. Anna darebbe luogo a varie e moltiplici osservazioni; ma troppo sarebbe lo scrivere tanto, quanto la materia ne richiede. E giacchè l'oratoria descrizione sì dell'un soggetto, che dell'altro, è dello stesso genere di quelle che leggonsi nel secondo libro per la descrizione degli Apostoli, ove abbiamo osservato che persino le minime cose sono state dal Vinci pensate in conformità dei diversi caratteri per bene e chiaramente indicare ciascuna figura, la cui identità vien poi stabilita sui nomi letti nell'antica copia di Ponte Capriata, mi limiterò al solo quadro della S. Anna, e mi lusingo che il mio lettore nella singolarità del sog-

getto ritroverà piacevole compenso alla non breve lettura, rimettendolo all'originale per la Battaglia. Ecco il testo del volume: *Ma vediamo oramai con quale industria la mente divina del nostro Pittore trovò nobilissima invenzione in argomento per se volgarissimo. Debb' egli fare una Nostra Donna col Putto, e la madre S. Anna. Egli pose la sua S. Anna a sedere in un paese amenissimo, e sulle ginocchia di lei fece Maria che tiene il Divino infante, il quale scherza con un agnelletto: ecco ciò che si vede da ogni occhio volgare; ma chi non vede più oltre vedrà collo stesso affetto un quadro del Vinci, ed uno di Pietro da Cortona, od altro mediocre ed ammanierato moderno. Ben altro è il concetto del nostro Pittore, e possiamo agevolmente persuadersene se osserveremo attentamente lo schizzo qui unito, imitato dalla prima idea ch' ei pose in carta, di questo soggetto.* Qui il mio lettore rimarrà forse in sospeso sul merito de' sublimi principj della composizione usati dal Vinci nel quadro per esprimere gli alti suoi concetti, nel vedersi condotto all'attento esame di uno schizzo esistente presso il sig. Cavaliere onde persuadersene. Peccato, dirà, che quello schizzo non si diffonda subito con buona in-

cisione, acciò l'originale del Vinci, e quello dallo Scolaro dipinto sul disegno del Maestro possano essere osservati non da occhio volgare, ma da vista resa intelligente delle grandi teorie, ed illuminata da quello schizzo.

In prova del suo assunto passa tosto l'ingegnoso Autore a descrivere quello schizzo, nel quale non so se, esaminandolo come sta inciso nel suo volume, tutti vedranno ciò che chiaramente egli vi discerne. Ecco il lungo, ma non disaggradevole testo: *Il Putto volgesi verso l'agnello. La Vergine sembra sforzarsi di distornelo: S. Anna invece stendendo la destra dietro alle spalle della figlia, e la sinistra dietro l'agnello, pare compiacersi che il Putto divino si accosti all'agnello, e tenta impedire che la Vergine ne lo allontani. Or chi crederebbe che questo semplice gruppo che superficialmente considerato non rappresenta che un giuoco puerile e uno scherzo famigliare, se più profondamente si osservi, rinchiude l'artificioso concetto di una sublime e dilicata invenzione? Non è già qui l'agnello il consueto seguace del Battista, nè v'è qui il Battista bambino, che che si dica dal* negligente Vasari, *indotto precisamente in errore dall'agnello: esso è qui soltanto siccome sim-*

bolo di vittima, antichissimo simbolo, ricevuto in ogni tempo, e soprattutto adottato dalla Scrittura. Il Divino infante si mostra desideroso di prenderlo, con che viene espressa la di lui brama di farsi vittima per l' umana salute, e di consumare presto il sacrificio, per cui fu spedito in terra dal Padre celeste. La Vergine tenta allontanarlo da siffatto progetto, non le reggendo il cuore di vedere sacrificato il proprio figliuolo. La Madre di lei, che con la mente profetica vede salvarsi l' uman genere col sacrifizio del Divino Nipote, sembra compiacere al di lui desiderio, e consigliare alla Vergine di conformarsi all' eterna disposizione del Cielo. Rimaneva a rappresentare in qualche modo lo stato verginale di Maria, e l' arguto Leonardo ottenne a mio parere l' intento ponendola in grembo alla madre al modo, come stanno amorosamente le figlie d' innocente costume, prima che la mistura cogli uomini tolga loro quel brio ingenuo e l' abito a facili e pubbliche dimostrazioni di tenerezza. Spero che il lettore mi saprà buon grado di avere qui riportato questo oratorio ascetico pezzo di eloquenza. Egli ne ammirerà i pregj senza che io m' ingegni descriverli. E se mai fosse persona istrutta

nella storia della pittura, e leggendo quel sublime ritrovato di esprimere la verginità, si risovvenisse di avere letto nel Vasari la descrizione della Vergine seduta in grembo a S. Anna, in altre pitture anteriori a quelle del Vinci, sappia che anche il nostro Autore ciò non ignora, e lo rammenta nella nota n.° 44 posta al testo qui sopra riportato. Ma forse che ciò potrà diminuire il merito di Leonardo nel conservare i sublimi precetti delle composizioni e delle invenzioni? È forse che l'essere stato così immaginato da altri prima di lui, torrà a quel sublime ritrovato la facoltà di esprimere agli occhi de' sagaci riguardanti il vero indizio della verginità? Ma continuiamo ancora per poco il testo.

Tale è il componimento secondo la mente di Leonardo, e che tale sia basterebbe l'asserzione del sig. Cavaliere; ma egli vuole di più darcene la prova così: *e ne sia prova il sonetto, che può leggersi nelle note* 45 *fatto su tale argomento da Girolamo Casio de' Medici.* Così egli fonda la prova di quella sua spiegazione su quanto in un pessimo sonetto ha immaginato il Casio, dal che ognuno scorgerà che non senza fondamento io ho chiamate certe consimili idee poetiche immaginazioni.

Finalmente l'Autore conchiude quelle eloquenti pagine 281 e 282 così: *Dalla nuova spiegazione di questo vago componimento si potrà anche intendere* ec.

Quelle parole *nuova spiegazione* mi eccitano non pochi dubbj e non poche difficoltà. Come mai Leonardo ha, dico io, così malamente usati i sublimi principj di tante investigazioni, se quanto egli ha voluto esprimere nel decimosesto secolo, non ha potuto essere diciferato ed inteso se non al principio del secolo decimonono?

Che cosa sono questi sublimi teorici principj della composizione, se trattati dall' impareggiabile Vinci non hanno giovato all' intento per tre secoli presso tanti maestri e conoscitori? A che giovano al progresso dell' arte precetti ed investigazioni mute sì lungo tempo, e che abbisognavano fosse ritrovato un vecchio sonetto, ed un pezzo di carta con uno schizzo per acquistare loquela, e per farsi sentire? Come mai Leonardo, del quale abbiamo 365 precetti sublimi e veramente degni di quello ingegno suo straordinario, col quale considerò l' arte del disegno, come mai dico io ha egli tanto insegnato in quelli sulle proporzioni, sul moto, sulla ponderazione de' corpi, sulla pro-

spettiva, sul lume, sulle ombre ec., e poi nemmeno un precetto ci ha lasciato corredato d'esempio, ove si notino quelle sublimità intellettuali che il sig. Bossi c'insegna? A che cosa...; ma meglio è il tacere, che il troppo annojare con soverchia prolissità.

Sarebbe, credo io, cosa assai grata al mio lettore l'avere qui unita una stampa sulla quale considerando la vera disposizione delle figure potesse sempre più ammirare la *nuova spiegazione* che comprende quella mirabile sublimità di pensieri. Ma se io a queste osservazioni avessi voluto aggiungere que' disegni, che giovar potessero all'intento, troppe stampe singolarmente per le proporzioni dell'umana figura avrei dovuto unirvi. Potrà altronde il lettore pienamente appagarsi col secondo disegno della bella raccolta intrapresa dal nostro concittadino il sig. Ignazio Fumagalli, nel quale disegno è rappresentato il quadro di S. Anna. Riconoscerà in esso che *la Vergine seduta in grembo alla madre si china a sostenere il divin figlio, che a lei rivolto con atto fanciullesco tenta di cavalcare un agnello a lui sottomesso* ec. Così ce lo descrive il sig. Fumagalli, e così è di fatto, come chiaramente dimostra l'atto del bambino, che passa

a cavalcioni la gamba sinistra sopra l' agnello. Nel qual atto gli occhj volgari de' riguardanti per tre consecutivi secoli non vi hanno ravvisato quella sublime compiacenza per la futura redenzione, sembrando loro non potersi ciò esprimere colla mossa del cavalcare. E forse parve loro che quell' atto fanciullesco abbia dato motivo al gruppo delle figure, ed a quella dolce e ridente espressione che domina nel quadro. Nè meno dissonante da quella *nuova spiegazione* è l' opinare di alcuni artisti e dilettanti plebei, i quali considerano quel sedere della vergine in grembo alla madre qual licenza pittorica poco conveniente al carattere d' ambidue, ma con tanta mirabilità di disegno, con tanto magistrale gruppo espresso, da movere l' ammirazione di chiunque lo mira. E pensano anzi indurre da ciò una nuova prova della volgare loro opinione che ne' dipinti dalla bellezza dell' esecuzione dipenda in gran parte il buono, od il cattivo effetto. Pensano, che se ciò non fosse, quasi tutte le copie sarebbero a un dipresso dello stesso pregio dell' originale, ogni qualvolta fossero fedeli nel rappresentarne la composizione. Confermano il loro modo di pensare riportando anche alla statuaria le

massime colle quali osservano i dipinti, e sostengono, che la Venere de' Medici è cosa sublime per le belle forme, e per le belle proporzioni, così giudicano l' Apollo, così l'Ercole, così l'Antinoo. E più oltre spingendo quella loro ostinata opinione, che debba il pittore inventare con nobiltà e finezza di pensieri conservando il costume, ma non inoltrarsi in ciò che la pittura non può esprimere; e che senza bellezza di esecuzione nulla si ottenga di effetto; che molti difetti d' invenzione siano tollerati, e quasi nascosti quando le belle forme, la grazia, il colorito, la nobile facilità del pennello, la dolcezza del lume campeggia nell' opera; ne adducano in esempio i tanti quadri ne' quali sublimissimi concetti sono espressi, ma malamente eseguiti, onde non producono effetto alcuno. Infatti i grandi poeti, e soprattutto gli epici hanno descritti varj fatti favolosi e storici con tanta precisione, e con tanta sublimità di espressioni; che hanno fornito agli artisti moltiplici soggetti di quadri parlanti. In essi il pittore vi ha frequenti volte ritrovate composizioni sublimi, e le ha tradotte ne' disegni, nelle stampe, ne' quadri: servendosi di quegli atti, di quelle circostanze, di que' caratteri che nel

poeta sono descritti ; ma quando l'esecuzione è stata mediocre o cattiva, a che hanno giovato quelle sublimi poetiche descrizioni ? All' opposto noi ammiriamo tante opere, ove una male intesa unione di santi è così sublimemente dipinta, che non vi si può levare l'occhio. Non è però che io voglia togliere il pregio di quelle invenzioni, che dettate dal buon senso ingegnosamente, o sublimano il soggetto, o lo rendono più chiaro, o più interessante ; mio pensiero è solo il distogliere la Gioventù dalle chimeriche speculazioni superiori all' arte stessa, prevenirla acciò non sia illusa da massime ideali prive di fondamento, ed esortarla a ben apparare i principj veri dell' arte, onde superare la mediocrità, ed attingere a quella perfezione di finimento che si ammira in Leonardo, in Rafaele, nel Correggio, in Tiziano, ed in tanti altri maestri sommi.

Ma debbo quì di necessità per corredo di quanto ho detto sopra queste spiegazioni de' pensieri di Leonardo richiamare il lettore al principio di questa parte del volume, e mi farò lecito di osservare esservi forse qualche diversità fra *l' investigazione dei componimenti di qualunque cosa*, e *l' invenzione de'*

componimenti intesa dal sig. Cavaliere: se puossi ragionevolmente fare differenza fra *l' investigare*, cioè il ricercare diligentemente, e *l' inventare*, cioè l' essere il primo inventore, o il ritrovare da prima; e se diversa cosa è *l' investigamento* dal *ritrovamento*. Nè io mi ricordo ora ove Leonardo esponga quella massima; so bene però che *investigazione* ed *invenzione* sembrano esprimere due diverse idee. E giudicando dal modo col quale dall' Autore sono stati intesi quegli altri precetti di Leonardo, de' quali sopra si è discorso, propendo a credere che anche su l' applicazione di questa massima vi sarebbe a dire, leggendola nell' originale testo; lo che sia detto come semplice dubbio.

Così pure devo di passaggio osservare che il sig. Cavaliere fuggendo ciò che ha relazione al vero esercizio pratico dell' arte, sempre si rivolge alla parte dell' immaginazione, e par quasi che a questa sola egli pensi ridurne i precetti. Ed è perciò che nella pag. 226 insinua che la differenza delle opere del miglior secolo dell' arte con quelle de' posteriori provenga da che *l' opera della mano superò d' ordinario l' opera della mente*. Ma questa proposizione è soggetta a molti e fecondi

riflessi, e non è così ferma come la si vorrebbe supporre. Che le opere del miglior secolo facciano fede di scuole superiori assai a tutte le moderne, è facile cosa il convenirne; ma che la bontà loro consistesse in quelle sottili poetiche indagini delle quali l'Autore fa pompa in tutto il libro secondo, ed in questa parte, ciò è quanto molti non vorranno ammettere. E pensandola più all' ingrosso giudicheranno, che l'arte non sia decaduta perchè minorati siano gl' ingegni nello speculare quanto alle invenzioni appartenga; ma bensì nell'essersi affidata l'arte ad una materiale imitazione, dimenticati i veri suoi principj, anatomia, proporzioni, prospettiva. Quante opere infatti de' migliori tempi sono ammirate come opere sublimi, che nulla o poco di sublime contengono dalla parte intellettuale, e molto dalla parte dell'esecuzione per la bellezza delle proporzioni, per le forme, pel colorito, per il lume, per le pieghe, per la giusta prospettiva lineare ed aerea, e per tutte quelle parti che possono rendere degne di ammirazione l'opera della mano. Qual sublimità di concetto evvi nella notte del Correggio, e nel quadro di S. Girolamo; quale in tante opere di Tiziano, del Tintoretto, di Guido, del

Guercino, e quale in molti antichi che li precedettero, non escluse molte opere di Rafaele, che poco o nulla offrivano all' intelletto, ed alle quali quel sublime Pittore vi ha saputo tanto pregio infondere colla mano? Il ritratto suo proprio, quello del Pontefice, la Madonna detta della Seggiola, San Pietro in carcere, e tanti altri disegni e pitture sono esse più maravigliose per il pensiero, o per l' esecuzione? La difficoltà dell' arte, checchè si sforzi d' insinuare l' Autore, non consiste tanto nell' intelletto, quanto nell' esecuzione.

Le poetiche immaginazioni, il vedere nelle opere ciò che nessun vede, il dare agli Autori di esse quelle tante idee, che probabilmente non hanno mai sognato, sono mezzi ottimi per fare dei volumi; ma per il progresso dell' arte, per iscorta e guida de' giovani studiosi vogliono essere buoni, chiari, sodi precetti, e metodi che alla loro certezza uniscano tutta quella facilità della quale l'arte ne sia capace.

Con queste poche osservazioni io tolgo a' miei lettori ed a me la noja di riferire, e di riflettere su tutte quelle immaginate cose, che il sig. Cavaliere ha saputo ritrovare nel disegno della battaglia, e nel quadro di S. Anna.

Riflessioni, ed osservazioni, che a nulla gioverebbero per lume della gioventù nello studio dell' arte.

Dell' Eccellenza di Leonardo.

Eccoci all' ultima parte del volume sul Cenacolo, sulla quale basteranno pochi cenni. *Nascono di quando in quando* (dice l'Autore) alcuni rari ingegni i quali mentre dimostrano a quanto alto grado giunger possa l' umana perfezione, quasi ci avviliscono colla loro superiorità. E vorrebbe *dar qualche solenne fine coll'esaminare le cause dell'eccellenza a cui salì Leonardo*. Poi intimorito *dalla grandezza del tema* dice, *anzichè trattarlo, più volontieri mi risolvo di consigliarlo*. Tal che per la seconda volta rimango deluso, e non ritrovo esaminate quelle *cause;* esame, che sarebbe veramente riuscito di giovamento all' arte, ed a quelli che la studiano. In fatti niente può essere più utile, quanto il conoscere i mezzi immediati co' quali i grandi artefici hanno potuto sviluppare il talento concesso loro dalla natura, trattando l' arte con stabili principj, e facilitandone la pratica con regole certe, stabilite sull' osservazione, e sulle scienze esatte,

Questi precetti, e queste regole sono il vero fondamento della buona scuola, e de' buoni studj, e sino a tanto che altro non si faccia che insinuare il volgare comunissimo consiglio di studiare la natura, saremo sempre da capo; lo studente intisichirà disegnando giorno e notte, ma non farà se non quei deboli progressi di chi incomincia, e non giungerà mai al sommo. È ciò provato non solo dalla chiara ragione; ma dall' istoria dell' arte. Leonardo, Rafaele, Michelangelo sono stati preceduti da que' primi maestri, i quali hanno dato principio a considerare l'arte ne' suoi proprj elementi, e ne hanno formate regole e precetti. Senza di essi sarebbero stati Masacci, Ghirlandai, Verrocchj, e non più. È pertanto un vero male il limitarsi a comune consiglio, e l' evitare le fondamenta.

Ciò premesso osservo che l' Autore (p. 235) nè meno vuole indagare la sublime natura dell' ingegno di Leonardo, nè quanto egli fosse eccellente, ma si limita a *dire di alcune cose che* crede *abbian contribuito a perfezionarlo.* Osserva che alcuni mezzi alla perfezione sono circostanze de' tempi, ed altri sono sempre in pronto, e da noi dipende l' approfittarne. E qui in quanto a' primi narra essere Leonardo

nato alla metà del secolo decimoquinto, cioè appunto in quell'epoca, nella quale gl'Italiani conservavano il fiore di una civiltà già matura. *Erasi*, dice, *in Firenze ai primi anni di Leonardo, salvo non molte opere, erasi di già fatto quanto anche al presente vi si conserva di più bello.* Erigevansi ricche fabbriche, erano le lettere largamente favorite, la stampa di nuovo inventata, l' incisione, tutto collimava allo sviluppo degli ingegni. A queste favorevoli circostanze aggiunge l'Autore quella che nell' infanzia diede al Vinci per maestro il *Verocchio versato in tutte le arti, buon pratico, e non volgare teorico.* E questa io considero essere la migliore di tutte le circostanze, giacchè sappiamo, che tutti que' pittori, e scultori, i quali sono stati sommi, hanno chi più, chi meno approfittato nei principj da buoni maestri, e così pure i sommi Pittori hanno con facilità formati gran numero di buoni allievi.

Prosiegue indicando le cagioni, che poste fuori di noi da noi non dipendano, e parla degli onori pubblici dati al Brunellesco, al Ghiberti, ed altri. Particolare e favorevole mezzo osserva poi essere stato al Vinci il ritrovare in Lodovico il Moro un Signore magnanimo, e che

gli lasciava quell' onesta libertà che è necessaria all' artista. Tutte queste cause esterne dall'Autore descritte non giovano a lume dell' arte, nè so bene quanto si debbano valutare, eccettuata quella generale coltura dello spirito, la quale tende al progresso di tutte le arti, tendenza manifesta in quel fortunato secolo, giacchè opere e premj non ne mancano, ove sianvi gli artisti meritevoli.

Passa l' Autore a quei mezzi che sono in potere di ognuno, e dice: *Ma la più potente cagione, a parer mio, del mirabile sviluppo dell' ingegno di Leonardo fu il suo sistema di studio, e quel suo interrogare direttamente da se la natura universale.* E qui lo paragona nel sistema dello studio al Dante, su di che eruditamente si estende. Ma per tal modo egli scrive dell' arte come uomo di lettere, e non come professore, sempre evitando l' internarsi ne' pratici metodi, e nei veri immediati precetti, deviando poi in erudizioni, in massime letterarie, in metafisiche considerazioni, ed in consiglj triviali, quale è quello di studiare la natura. Meglio assai sarebbe l' indicare come, ed in quali modi debbasi studiare, quali siano i lumi, che da essa natura ne abbiano cavati i sommi genj dell' arte; quali precetti ne abbiano stabiliti, e quali

metodi ritrovati nell' esercizio dell' arte, non solo per non iscostarsi dal vero, ma per sceglierne il migliore, ed il bello. Ed è pure alla considerazion mia mirabil cosa come il sig. Cavaliere con tanti lumi non abbia volto l' ingegno a cosa così necessaria, e piena di stabilità, per assottigliarlo in pensieri poetici, in metafisiche indagini, ed in eloquenti oratorie descrizioni. Così anche in questo luogo egli invia il lettor suo alla nota n.° 50, nella quale riferisce un ragguardevole testo del Giovio, del quale testo solo, quando pur altro non vi fosse (che molti argomenti ne abbiamo), si può dedurre quali fossero i metodi reali del Vinci nello studio e nell' ammaestrare, senza limitarsi a quel ripetuto generale consiglio d' indagare la natura. In prova di che non addurrò che sole due frasi di quel testo, delle quali la prima dice che Leonardo scoprì gli arcani dell' arte, che ne avevano i vecchj: *Leonardus Vincius, qui picturam ætate nostra veterum ejus artis arcana solutissime detegendo* ec. E l' altra ove dice che non permetteva agli scolari l' esercitarsi co' pennelli prima di essere bene istrutti nelle proporzioni, acciò non fossero troppo allettati dall' amenità dei colori: *quam ab exercitatione longe fructuo-*

sissime commensuratas rerum effigies recte, et procul ab exemplaribus exprimere didicissent.

Averebbe quel solo testo potuto dar campo al nostro ingegnoso Autore d' indagare quali fossero quegli *arcani* degli antichi scoperti dal Vinci, e quale quell' utilissimo esercizio delle *misurate immagini.*

Così imitando quel Vinci tanto da lui meditato ne' libri, ne' disegni, nelle opere, nei precetti, averebbe trattata la materia da Professore con utile dell' arte, indicandone la giusta via a' Giovani. Ma da quanto ne ha scritto in tutto il volume ben chiaro si scorge aver egli sempre limitate le sue opinioni ad oggetti di pura immaginazione, a cose intellettuali che l' arte non ammette, ed a consiglj assai comuni; nè essere disceso giammai alle parti pratiche, le quali facilitando l' arte, la stabiliscono sopra fondamenti sodi, e veri. Che se l' Autore si mantenne costante nel corso di tutta l' opera nel deviare dalla pratica, e nel rivolgersi a considerazioni puramente intellettuali, non così ha fatto relativamente agli artefici; talchè cangiando metodo, se dei trapassati molto ne ha scritto

con biasimo, come si è veduto, dei viventi nostri poi ne scrive colle meritate lodi, colle quali pon fine al suo volume.

FINE.

TABELLA

Che confronta alcune misure della copia di Marco d'Oggiono, e del dipinto del sig. Cavaliere Bossi, coll' originale di Leonardo.

Avvertenze

1.° Le misure si sono prese col braccio di Milano, il quale è diviso in 12 once, ciascuna delle quali è di 12 punti.

2.° L' oncia corrisponde a questa linea così divisa

3.° Le colonne della Tabella indicano le braccia, poi le once, ed in ultimo i punti.

4.° Le misure si sono prese con una lunga lista di carta, ponendo il principio di questa lista alla punta del naso della prima figura che sta a capo della tavola a mano manca di chi mira il dipinto. Dalla punta del naso della detta prima figura si è stesa la misura sino alla punta del naso della figura seconda, e così dalla seconda alla terza e successive, sempre segnando sulla lista la distanza dall' una punta del naso all' altra della susseguente figura. E si debbe avvertire, che la misura si è sempre presa in quella qualunque linea diagonale, ossia inclinata, che offre la ubicazione delle teste, e de' nasi: talchè le distanze segnate nella Tabella sono tutte misurate dall'estremità di un naso, all' estremità del naso vicino, giusta il preciso luogo ove si ritrova. Questo modo di misurare è sembrato il più facile a verificarsi da chiunque il voglia, e molto opportuno a provare la vera grandezza dell' opera, e la sua corrispondenza coll' originale.

Figure degli Apostoli	Originale			Copia di Marco d'Oggiono									Dipinto del sig. Cav. Bossi								
	Distanze de' nasi			Distanze			In più			In meno			Distanze			In più			In meno		
	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti	Braccia	Once	Punti
Dalla prima alla seconda figura. . . .	—.	7.	10	—.	8.	3	—.	—.	5	—.	—.	—	—.	7.	7	—.	—.	—	—.	—.	3
Dalla seconda alla terza	—.	5.	7½	—.	5.	6½	—.	—.	—	—.	—.	1	—.	5.	5	—.	—.	—	—.	—.	2½
Dalla terza alla quarta	1.	3.	7	come l'originale			—.	—.	—	—.	—.	—	1.	5.	—	—.	1.	5	—.	—.	—
Dalla quarta alla quinta	—.	4.	8	—.	4.	—	—.	—.	—	—.	—.	8	—.	4.	—	—.	—.	—	—.	—.	8
Dalla quinta alla sesta	—.	2.	—	—.	3.	4	—.	1.	4	—.	—.	—	—.	3.	6	—.	1.	6	—.	—.	—
Dalla sesta al Salvatore	2.	2.	6	2.	1.	6	—.	—.	—	—.	1.	—	2.	3.	4	—.	—.	10	—.	—.	—
Dal Salvatore alla settima.	1.	—.	6	1.	—.	7	—.	—.	1	—.	—.	—	1.	2.	7	—.	1.	1	—.	—.	—
Dalla settima all' ottava.	—.	4.	4	come l'originale			—.	—.	—	—.	—.	—	—.	4.	6	—.	—.	2	—.	—.	—
Dall' ottava alla nona	—.	6.	4	—.	6.	—	—.	—.	—	—.	—.	4	—.	6.	3	—.	—.	—	—.	—.	1
Dalla nona alla decima.	2.	7.	8	come l'originale			—.	—.	—	—.	—.	—	2.	7.	10	—.	—.	2	—.	—.	—
Dalla decima all' undecima	—.	9.	9	come l'originale			—.	—.	—	—.	—.	—	—.	9.	8	—.	—.	—	—.	—.	1
Dall' undecima alla duodecima	—.	3.	9	come l'originale			—.	—.	—	—.	—.	—	—.	4.	—	—.	—.	3	—.	—.	—
	Totale di più						—.	1.	10	—.	2.	1	Totale di più			—.	5.	5	—.	1.	3½
	Totale di meno . . .						—.	2.	1				Tot. di meno			—.	1.	3½			
	Differenza totale in meno						—.	—.	3				Differenza totale in più			—.	4.	1½			

Conseguenze delle soprascritte misure

1.ª Siccome il più, ed il meno fra l'una, e l'altra figura relativamente alla totale grandezza dell'opera si elide, così nasce la giusta conseguenza, che la vera differenza nella copia di Marco si riduce a soli tre punti. Differenza da non calcolarsi attesa la grandezza dell'opera, e che può provenire da molte piccole diversità nell'esecuzione, e probabilmente dai soli ristauri stati fatti all'originale.

Ma per essere più facilmente inteso, giudico opportuno una chiara spiegazione del modo col quale nel presente caso le misure si elidono, distruggendo le differenze.

Supponghasi che la prima figura nell'originale, e nelle copie sia segnata A, la seconda B, la terza C, ec.

Supponghasi inoltre, che nell'originale A sia distante da B un braccio, un braccio sia lontano B da C; sarà evidente essere la distanza di A a C braccia due. Ciò supposto sia in una copia la figura A distante da B un braccia e mezzo, e B da C un solo mezzo braccio, sarà evidente che quel mezzo braccio di più che evvi fra A e B è eliso dal mezzo braccio di meno che ritrovasi fra B e C, e per questo elidersi delle differenze la distanza fra A e C sarà nella copia simile a quella dell'originale, cioè di braccia due. Con questa massima il calcolo sulla copia di Marco si riduce alla piccola differenza di soli tre punti da non considerarsi per le addotte ragioni.

2.ª Non vi essendo diversità calcolabile, si dovrà ritenere essere la Copia di Marco eguale all'Originale, e non minore *forse di un quinto* come vien detta dal sig. Cav. Bossi. Questa verità è confermata da quanto si espone qui abbasso.

3.ª Il dipinto del sig. Cav. Bossi, dedotte le differenze che si elidono come si è detto, risultando di once quat-

tro ed un punto e mezzo di più, presenta una disparità notabile, e però notabilmente si scosta dall' Originale. Questa disparità, e quelle altre che qui sotto sono riferite, non averebbero avuto luogo se il sig. Cavaliere avesse cavato l' *insieme* del primo cartone dall'Originale stesso, come si è osservato alla pagina 61, e come esigeva la buona pratica.

4.ª Le distanze delle figure di Marco coincidono in cinque misure con quelle di Leonardo; il che giova a confermare la vera grandezza della copia, e la diligenza nell' esecuzione. Nel dipinto del sig. Bossi nemmeno una distanza coincide con quelle del Vinci.

Osservinsi ora le misure suddette sotto un altro importante punto di vista, confrontando cioè quanto ciascuna figura della Copia di Marco, e del Dipinto del sig. Cavaliere si uniformi, o si scosti dal vero luogo ove sta la corrispondente figura nell' Originale, giacchè di sopra abbiamo calcolate le sole differenze di distanza fra l' una e l' altra vicina figura.

Chiunque attentamente consideri il modo col quale si sono prese le misure, e rifletta all' elidersi del più e del meno, ritroverà esattamente verificato che le figure di Marco, e del sig. Cavaliere Bossi sono collocate ne' loro dipinti colle differenze da quelle dell' Originale che si veggono segnate nel seguente modo. Avvertendo però che la differenza è sempre calcolata dalla punta del naso della prima figura alla punta di ciascun' altra. Talchè se le prime misure sono state calcolate dalla prima figura alla seconda, dalla seconda alla terza, dalla terza alla quarta ec., qui invece si calcolano partendo sempre dalla prima figura alla seconda, dalla prima alla terza, dalla prima alla quarta ec., ritenute sempre quelle prime misure segnate nella lista di carta come si è detto, ed esposte nella superiore Tabella.

DIFFERENZE

FIGURE DI MARCO		Once	Punt	FIGURE DEL SIG. CAV.^RE	Once	Punti
Dalla figura prima alla						
figura seconda . .	più	—.	5	meno	—.	3
Alla terza	più	—.	4	meno	—.	5 ½
Alla quarta	più	—.	4	più	—.	11 ½
Alla quinta.	meno	—.	4	più	—.	3 ½
Alla sesta	più	1.	—	più	1.	9 ½
Al Salvatore		0.	0	più	2.	7 ½
Alla settima	più	—.	1	più	3.	8 ½
All' ottava	più	—.	1	più	3.	11 ½
Alla nona	meno	—.	3	più	3.	9 ½
Alla decima	meno	—.	3	più	3.	11 ½
All' undecima	meno	—.	3	più	3.	10 ½
Alla duodecima . . .	meno	—.	3	più	4.	1 ½

Ed ecco nuovamente dimostrato che la totale differenza nella copia di Marco non è che di tre punti in meno, e quella del dipinto del sig. Cavaliere è della esimia disparità di once quattro ed un punto e mezzo. Così è pur anche confermato che la figura del Salvatore nella Copia di Marco è nel preciso luogo come nell'Originale, e che il sig. Cavaliere l'ha collocata alla maggiore notabile distanza di once due e punti sette e mezzo.

Chi poi volesse occuparsi nel verificare le varie misure di ciascuna figura ritroverebbe di che maravigliarsi assai: così potrebbe rilevare, che il sig. Bossi ha data

alla distanza dell' estremità delle dita del Salvatore in quel suo allargamento delle braccia uno spazio maggiore assai dell' Originale, dando a Cristo una proporzione gigantesca. Osserverebbe pure avere il sig. Cavaliere fatta la testa dell' Apostolo che sta a capo della tavola alla destra di chi mira la pittura, assai minore di quella del Vinci. E si debbe avvertire essere quella testa forse la più conservata. Queste disparità non veggonsi nell' Oggiono, nella cui copia la testa sovraccennata è della precisa grandezza dell' Originale, e poca non calcolabile differenza presenta l' apertura delle braccia del Salvatore, singolarmente se abbiasi il dovuto riguardo al pessimo modo col quale è stato rifatto il police della mano manca nell' originale. Io ho voluto limitarmi a queste sole misure sembrandomi essere esse più che bastanti sullo stato della questione. L' occhio solo però mi assicura esservi abbondante materia, e sulle figure, sulla prospettiva, nel solo articolo *misure*, articolo che chiunque può verificare.

Finalmente non essendo il mio scopo quello di ragionare sul merito dell' imitazione dal sig. Cav. Bossi dipinta, ed essendomi determinato a questa sola nota, giacchè la materia la ricercava per rettificare le idee, e chiarire il vero circa alla Copia di Marco, mi faccio un dovere di prevenire, che le misure della testa dell' Apostolo, quella dell' allargamento delle braccia del Salvatore, su tutti e tre i dipinti, e quelle altre poste in esecuzione del sig. Cavaliere le ho prese io stesso esattamente, e ne rispondo. Le altre poi sull' Originale, e sulla Copia di Marco d' Oggiono sono state prese nel sovrallegato modo da persona degnissima di fede per capacità, diligenza e probità, cosicchè non ammettono nè dubbio, nè replica.

Pàg.	lin.	*Errori*	*Correzioni*
13	6	gli	loro
15	8	veduti	veduti,
31	9	*entrambi*	*entrambe*
37	21	Sidonio	Sigonio
38	1	*desiderio*	*Desiderio*
46	penult.	Boltrasio	Boltrafio
47	8	col quale	colle quali
58	7	superstite	superstiti
124	18	geometria	geometrica
121	8	undequeque	undequaque